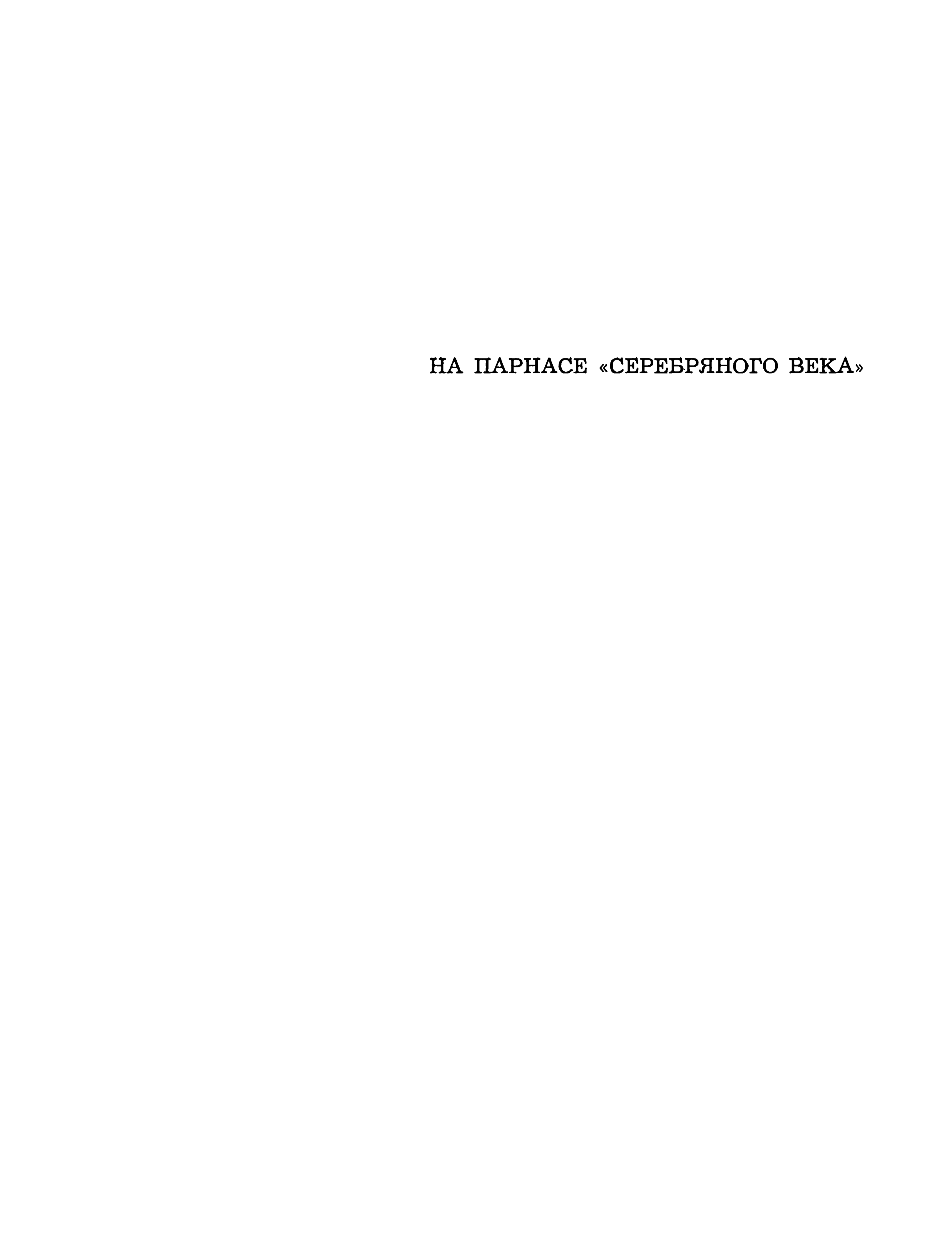
Сергей Маковский

НА ПАРНАСЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

мюнхен

1962



НА ПАРНАСЕ «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА»

ТОГО ЖЕ АВТОРА:

Собрание стихов.
Изд. «Содружества». 1905 г. СПБ.

Страницы художественной критики.
Книга первая. Изд. «Содружества», 1906 г.
Книга вторая. Изд. «Содружества», 1908 г.
Книга третья. Изд. «Аполлона», 1913 г.

В. А. Серов (Очерк). Изд. «Аполлона», 1915 г.

Силуэты русских художников. Перев. на чешский яз. пр. Таборским. Изд. «Наша Речь». Прага, 1921 г.

Последние итоги живописи.
«Русск. Унив. Изд-во», Берлин, 1922 г.

Графика М. В. Добужинского.
Изд. «Петрополис», Берлин, 1922 г.

Народное искусство Подкарпатской Руси. Перев. на чешский яз. проф. Таборским и на французский яз. Дени Рошем (с его предисловием).
Изд. «Пламя». Прага, 1925 г.

Сборник *«Вечер»*. Стихи (на правах рукописи). Париж, 1940 г.

Somnium Breve. Стихи.
Изд. La Presse Française et Etrangère. O. Zeluck. Paris. 1948.

Год в усадьбе. Стихи. Париж, 1949.

Круг и тень. Пятая книга стихов.
Изд. «Рифма». Париж. 1951.

На пути земном. Шестая книга стихов.
Изд. «Рифма». Париж. 1953.

Портреты современников (413 стр.).
Изд. Имени Чехова. Нью-Йорк. 1955.

В лесу. Седьмая книга стихов.
Мюнхен. 1956.

Еще страница. Восьмая книга стихов. Париж. 1957.

На Парнасе «Серебряного века». Сборник статей (372 стр., с 26 иллюстрациями на отд. листах).

ГОТОВИТСЯ К ПЕЧАТИ:

Requiem. Девятая книга стихов.

СЕРГЕЙ МАКОВСКИЙ

На Парнасе «Серебряного века»

Издательство Центрального Объединения Политических Эмигрантов из СССР (ЦОПЭ)

Мюнхен 1962

Посвящаю эту книгу воспоминаний аполлоновцам, друзьям моим и сотрудникам.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Этот сборник статей, из которых некоторые появлялись в эмигрантских журналах, продолжает мою книгу «Портреты современников» («Изд-ство имени Чехова», 1955 г.).

Заглавие «На Парнасе Серебряного века» указывает на поэтов, писателей, художников, музыкантов, выразивших своим творчеством русский культурный подъем в предреволюционную эпоху; из них многие закончили на Западе свой творческий путь и утвердили в мировом сознании значение не только «Серебряного века», но и всей нашей художественной культуры.

Назову лишь нескольких, что стали уже тенями. Их имена, думается мне, известны многим и в России: Лев Шестов, о. С. Булгаков, Бердяев, П. Б. Струве, Вячеслав Иванов, Федотов, Мережковский, Зинаида Гиппиус, Франк, Шмелев, Бунин, Ремизов, Ходасевич, Георгий Иванов, кн. Сергей Волконский, Александр Бенуа, М. Добужинский, Стеллецкий, Н. Евреинов, Рахманинов, Метнер . . . Все они в условиях эмигрантской жизни (многие — выстрадав так или иначе две мировых войны) завершили свой труд, начатый на родине, что само по себе — явление необыкновенное для эмиграции; оно говорит об исключительной жизнеспособности русского человека, о верности себе и в самой чуждой для него обстановке, но указывает и на то, что Запад стал для нас «второй родиной». Попадая в «Европу», оторванные от отечества изгнанием, мы хоть и отстаиваем свою «нутряную самобытность», однако сознаем европейскую свою принадлежность, и продолжаем упорно русское дело, не чувствуя себя брошенными на произвол судьбы. Скорее можно сказать обратное, слишком часто грешим мы нежеланием или неумением до конца понять то, что нас отличает от многовековой традиции средиземноморских культур.

В мои «портреты» «Серебряного века» вошли только некоторые из этих верных национальному долгу русских людей. Эта книга — книга личных воспоминаний и критических разборов. Она сложилась не по заранее обдуманному плану, а в связи с тем или другим поводом за долгие годы моего

писательства на чужбине; я не гадал соединять под одной обложкой то, что мне вспомнилось о моих «современниках». Так непохожи многие из них друг на друга, что в оценке их, думалось мне, я впадал подчас в непримиримые противоречия. Но вот, когда я перечел эти воспоминания страница за страницей, я увидел тот общий вывод, что их объединяет. Это — религиозная настроенность, искание Бога, и как бы ей противоположная и очень русская крайность — анархическое самоутверждение.

Разумеется, не одни русские «ищут Бога», прислушиваясь к голосу разума, неподчиненного никакому авторитету, но Церковь на Западе была несравненно последовательнее сдерживающим началом; русское православие менее связывало богомудрствующую мысль. Вот отчего так возненавидел Тютчев догмат о папской непогрешимости. Русский человек, и оценивший Запад, — языческие его корни, завершенность его правового и эстетического сознания, — в то же время противился этой отчетливости мысли и чувства, утверждая ничем неограниченную свободу, такую же беспредельную, как пространства руссских равнин. И любовь наша к Западу, и отталкивание от Запада — так красноречивы! Русское славянофильство было больше идеологией «самобытности», чем верностью племени, славянству. Отсюда и весь наш национальный консерватизм. Своеобразным русским мессианством была эта идеология «свободы перед Богом», это религиозное вольнолюбие, хотя бы и непризнающее Бога.

После петровской революции почти сразу наметились настроения и замыслы русских людей, восстававших против царского самовластья. С высот дворянского любомудрия XVIII столетия эти настроения постепенно снизились и, отойдя от Церкви, все более обращались в интеллигентский мятеж, дошедший к середине XIX века до мировоззрения, которое отталкивалось и от веры, заимствованной у Византии с её святоотчеством, и от веры деревни, крестьянства, в евангельскую «Правду» жизни.

Томление духа, стремление к «запредельному», пронизало наш век, «Серебряный век» (так называл его Бердяев, противополагая пушкинскому — «Золотому»), отчасти под влиянием Запада.

Уже в начале прошлого века, с первых шагов романтизма, и наперекор стараниям католической церкви, наметился на Западе перелом в сторону нового индивидуалистического спиритуализма: Виктор Гюго, Альфред де Виньи, Бальзак, Блэк, Аллан Эдгар По, прерафаэлиты. Восприняв, с некоторым опозданием, этих учителей-поэтов «Серебряный век» освоил их по-русски и углубился в романтику эстетствующего богоискательства. Случилось это в те годы, когда русская империя уже погибала.

Так было на нашем предреволюционном Парнасе. Памяти его представителей (из них некоторые были и ближайшими моими сотрудниками по

«Аполлону») я и посвящаю эту книгу, в надежде дописать когда-нибудь недостающие ей страницы, с помощью той же Музы-предводительницы девяти сестер — Мнемозины . . .

«Серебряный век», мятежный, богоищущий, бредивший красотой, и ныне не забыт. Голоса его выразителей до сих пор звучат, хотя и по иному, чем звучали тогда, после почти полувековой вражды в России к тому, что увлекало нас в предреволюционные годы, пусть противоречиво и часто болезненно-упадочно. И это — лучшее указание, что традиция продолжается. Она и оплодотворит новую — не марксистскую, не бездуховно-рабскую — Россию.

Автор.

Религиозно-философские собрания

(1901—1902)

В первое десятилетие царствования Николая II призрак революции хоть и маячил в России, никто еще не гадал, что она так близко и всю страну перевернет вверх дном. Нужны были гекатомбы двух роковых войн, чтобы рухнула романовская империя. Не было бы этих войн... Во всяком случае, не одним консерваторам могло казаться тогда, что Россия, одолев анти-государственную смуту 60-70 годов, обрела вновь великодержавную устойчивость.

Александр III круто осадил российского коня, — так изображен он Трубецким на памятнике, что стоял перед Николаевским вокзалом в Петербурге. Этот памятник-символ задал нам трудный вопрос... Дозволено ли царям прерывать «ход истории»? Ведь «Лорисмеликовская конституция» была уже подписана Александром II и только ждала своего обнародования. Или... в упрямой воле брадатого царя-миротворца таилась какая-то правда, и народ ее принял, почувствовав над собой сильную руку самодержца? Как бы то ни было, императорская Россия устояла еще на целых двадцать лет.

Брожение, говорить нечего, продолжалось — в университетах, на фабриках, в «левых» редакциях и в гостиных кое-кого из именитого купечества, а террористическое подполье напоминало о себе неизменно. Тем не менее политические страсти так называемой «общественности» — несмотря на непопулярность молодого государя и, особенно, императрицы Александры Федоровны, — заметно притухли в первое николаевское десятилетие; они разгорелись снова лишь в связи с дальневосточной катастрофой.

Относительное «замирение» позволило русским людям после эпохи великих реформ, завершившейся цареубийством, «собраться с мыслями», другими словами — культурно вырости. Интеллигенция, так или иначе отошедшая от простоватого радикализма «отцов», выделила просвещенное меньшинство, которое стало мыслить о России по-новому, полюбило имперское ее прошлое — петербургское европейство наше, культурное наследие русского ученичества у Запада, узнанное нами недостаточно или вовсе забытое. Этот новый, отнюдь не реакционный, а прогрессивным чаяниям открытый национализм отталкивался и от

византийско-московской «самобытности», что с прошлого царствования навязывалась нам ex officio, и от «освободительного движения» вчерашнего дня.

Новое отечестволюбие и новая любознательность... Углубились для молодого поколения социальные проблемы и проблема личного сознания, философия жизни не сводилась больше к базаровщине, «религия» и «реакция» перестали быть синонимами. Вообще многое предстало совсем в другом свете, и захотелось — самостоятельного опыта, права на зрелость и на умственную роскошь. Но прежде всего захотелось независимости; возжаждав ее, вступавшее в жизнь поколение охладело, несколько по-юношески высокомерно, к прежним властителям дум более или менее народнического толка (чему содействовал и входивший тогда в силу марксизм, из лона именно марксизма вышел ряд выдающихся мыслителей-идеалистов, в том числе, Н. Бердяев, С. Булгаков, П. Струве). Среди учащейся молодежи жажда независимости приняла даже вид бегства от «политики», и получилось как-то само собой, что стала она, молодежь, философствующей и эстетствующей молодежью. Тут «поправение» указывало скорее на болезнь роста, чем на ущерб гражданских чувств.

Потребность в целостном мировоззрении вызвала на культурных верхах эстетический подход к истории и культуре, менее всего понятный интеллигентам прежней формации и характеризующий поколение, которое для меня связывается с журналом Дягилева «Мир искусства»; недаром неумудренные читатели широких кругов припечатали ему клеймо «декадентства» (в первичном смысле — ничтожества, упадка). Но с «декадентского» эстетства «Мира искусства» все и началось. Началось то, что Н. Бердяев назвал «русским духовным ренессансом начала XX века», который так скоро «приобрел окраску мистическую и религиозную»[1]). Если интеллигентская радикальная традиция и продолжалась, то больше не вела за собой, многим казалась изжитой.

Поколение, выросшее в «петербургской» атмосфере девяностых годов — когда юноши еще считали нужным прочесть Бокля и Спенсера, в семьях с наследственной культурой все как-то завертелось вокруг вопросов искусства, поэзии, философских обобщений и парадоксов, — это поколение чуть космополитичное по образованию, но с сентиментальной оглядкой на помещичье, барское житье, неудержимо потянулось на Запад, от доморощенного безвкусия — к «живым водам» Запада, в Европу «святых чудес». И случилось неизбежное: Европа конца века, о художестве которой, литературе, поэзии, музыке мы знали до тех пор совсем мало, Европа, предававшаяся всем изысканностям и излишествам воображения и мысли, захватила наших культуртрегеров умственным богатством, дерзновением, всеискушенностью.

---

[1]) См. журнал «Путь», № 49, 1935, стр. 3-47.

Поистине соблазняющим контрастом — отечественной отсталости, бытовой рутине и провинциализму мышления — была на стыке двух веков блистательно стареющая Европа с ее аморальной свободой и утонченнейшим индивидуализмом! Какими вдохновительными представлялись и ее средиземноморская старина, и порывы к неизведанным далям! Казалось, что российское обновление с нею спаяно навсегда. Пророки ее, мучители и мученики, заняли у нас командные высоты. Назову только несколько имен — Нитче, Ибсен, Метерлинк, Бодлер, Рескин, Уайльд... Они стали символами для новой эпохи (я имею в виду так называемый «модернизм» начала двадцатого века).

В особенности обольщал французский (вернее — парижский) «конец века». Все в нем самое современное, самое необычное, самое «для немногих», а то и болезненно-упадочное, завораживало и заражало... Теперь-то, умудренные эротикой Генри Миллера, всеотрицанием Сартра и всеизвращением Пикассо, мы ко всему привыкли. Но тогда! Я вспоминаю, какую в те ранние времена произвели сенсацию рассказанные Михайловским, на страницах «Русского богатства», романы Гюисманса — „A-rebours" и „Là-bas" и теория Рембо о соответствии цвета словесному звуку... А сколько последовало за Де-з'Ессентом (героем романов Гюисманса) еще более невероятных героев! Популярными стали «этопеи» Тзара Пеладана, жуткие рассказы Эдгара Аллана По, пламенная реторика Верхарна и средневековые камзолы Ришпена. Эстетомания переходила в своеобразную мистику (если не мистификацию) и легко соскальзывала в чертовщину...

От этой прививки Запада fin de siècle — наше внезапное «декадентство», вместе с углублением внимания и к своим большею частью плохо понятым гениям. При свете парижской «новизны» другими предстали — Пушкин, Гоголь, Толстой, Достоевский, Тютчев (и на самом деле: разве их не «открыли» наново первые наши модернисты — Волынский, Мережковский, Иннокентий Анненский, Вячеслав Иванов?).

Началась «переоценка ценностей». Журнал «Северный вестник», первый восстал на радикальную косность; «Мир искусства», за несколько лет своего существования, «перетряс» вчерашние предрассудки и открыл двери всем новшествам. Тот же ветер подул и в Москве, где возник оперный театр Мамонтова и, несколько позже, стали издаваться «Весы» под редакцией Брюсова. Тогда же приблизительно (1902 г.) взбудоражил литературные круги сборник «Проблемы идеализма», в котором приняли участие и бывшие марксисты и философы-спиритуалисты, как князья Сергей и Евгений Трубецкие.

Переоценка коснулась всех областей творчества. Живопись большинства наших корифеев XIX века, ценившаяся по «идейному содержанию», оказалась, как живопись, попросту плохой живописью, зато выросли забытые мастера XVIII столетия. Подверглась пересмотру и вся радикальная критика во главе с Белинским. Совсем другим стало отношение к художественной форме, и в корне изменился взгляд на

поэзию, после знакомства с новаторами Германии, Англии, Франции, где пышно доцветали «парнасцы» и вышли на арену «декаденты» и «символисты».

Кто родоначальники новой поэзии во Франции? Мне кажется, что был совершенно прав французский поэт и критик Ренэ Гиль. «Символизм, — писал он в «Аполлоне», — это мысль единственного и великого Малларме, благодаря ей он дошел до неприступных, окончательных тонкостей искусства. Но самое понимание символа он заимствовал у Бодлера, трагический и чуткий гений которого — его слова, образы, поэтические темы — более всего тревожили душу Малларме, что видно и в его „Correspondances", и в великолепном сонете „Le cygne". «Воображение, создающее аналогии или соответствия и передающее их образом, вот формула символизма»[2]).

А «декадентство»? Тут я сошлюсь на Иннокентия Анненского; в своей нашумевшей статье о наших молодых поэтах и поэтессах он замечает: «В первый раз, как пишет Роберт де Суза, поэтов назвал декадентами Поль Бурд в газете „Le Temps" от 6 августа 1885 года. А спустя несколько дней Жан Мореас отпарировал ему в газете „Dixneuvième siècle", говоря, что если уж так необходима этикетка, то справедливее всего назвать новых стихотворцев символистами».[3])

Из этого следует, что на родине декадентства и символизма различие между ними установилось не сразу. Но и позже, когда оба толка ярче определились на Западе, различия по существу не было: оно сводилось к литературному приему. Зачинатели новой русской поэзии пылко увлеклись и тем и другим вариантом французского «модернизма», но тут-то и сказался русский дух: и декадентство (начиная с Брюсовского „Chef d'oeuvre") и символизм легко приобрели у нас права гражданства, однако символизм — и это чрезвычайно знаменательно! — оказался не тем, каким он был на Западе: от стилистических, формальных изысканностей и от «соответствий» наши символисты сейчас же ушли в глубины, которые иначе не назовешь, как религиозными. Бальмонт, Андрей Белый, Брюсов, Вячеслав Иванов, Иван Коневской, Гиппиус, Сологуб, Блок, Кузмин — все по своему восприняли французский урок, но никто не продолжил ни Малларме, ни Рембо. Один Иннокентий Анненский, разве, бывал подчас символистом в первоначальном значении. Вячеслав Иванов назвал его поэзию, как и поэзию Малларме, «ассоциативным» символизмом. Но свои собственные стихи В. Иванов относил совсем к другой категории, утверждая ими некую метафизичекую правду ухода из реального мира в «иное бытие».

Признаком русского символизма и явилась эта метафизика, чтобы не сказать — мистика. В этом — доподлинная его русскость.

---

[2]) «Аполлон», № 6 1910 г.
[3]) «Аполлон», № 1 1909 г.

Отсюда основное различие между размножившимся повсюду декадентством и нашими русскими символистами: декаденты — искатели формальной новизны, необычайностей звука, языка, речевой мелодики; их стихотворения нередко обращаются в технический фокус, напоминают акростихи. Это — игра словесным материалом и слуховыми эффектами и неожиданными образами, без притязаний на глубокие мысли и чувства. Многие декаденты доводили эту игру до полнейшей смысловой нелепицы.

Символистам ни буквенная эквилибристика, ни метафорическое озорство не нужны. Если нужна им «музыка слов», то — от сердца и к сердцу. Тут водораздел чрезвычайно важен, особенно — в теории, в идее.[4]) Многие и теперь недостаточно понимают, какой мерою символизм у нас мерился, какой глубокий, тайный смысл придавали ему в эпоху его цветения не только поэты: смысл иррациональной мудрости, пророческой правды.

Поэзия, как касание к сверхчувственной реальности, граничит с чудотворством. Как отделить доступное ей от недоступного, дозволенное от запретного? Ее истина где-то выше человеческих умственных и моральных категорий. Обольщенный величием своего призвания поэт-символист почитал себя членом высокого ордена, жрецом, не только метафорически; поэтическое творчество, обращаясь из искусства в тайнодействие, связывало его с судьбой человека на земле, с судьбой всего человечества... И вот, замечтавшись о прошлом, наши символисты встретились на духовных путях — с древнейшими мифами, с оргиастическим дионисианством, с Элевзисом, с тайноведением гностиков, герметистов, алхимиков и с христианской эзотерикой — от Эккарта, Бема, через Жерара де-Нерваля, до... Штейнера.

Возвестителем такого понимания символической поэзии надо, пожалуй, считать Андрея Белого, самого философски начитанного из наших поэтов того времени и наиболее преданного Владимиру Соловьеву, куда больше, чем Александр Блок, пронзенный тоже его мистической эротикой (хотя принято считать именно Блока наследником Владимира Соловьева). Это не значит, что Белый, несмотря на блеск метафизических фейерверков и подчас гениальные догадки, — не самый путанный, истерично-изменчивый и противоречивый из символистов: то неокантианец, то антропософ, то ревностный христианин как будто, то эллин-оргиаст в духе автора «Религии страдающего Бога».

Петербургский «предводитель хора», Вячеслав Иванов (того периода) — несравненно последовательнее. То, чему он учил, являлось систематически построенным целым: Поэзия, красота слова — путь к

---

[4]) Потому что, надо сказать: элементы декадентства присутствуют в большинстве символических стихотворений, и тогда они относятся к смешанному типу. Но это вопрос осуществления, вкуса, удачи. К тому же многое зависит и от читателя: читатель своей догадкой может иногда заполнить и пустое место.

тайному знанию; в наитии поэта — вещая мудрость... Тут еще не совсем исповедание мага, но и не христословие, конечно. Как известно, позже (уже после «Октября»), приняв католичество, Иванов отрешился от своего гностического мифотворчества, но долго дружили Бог и боги в его представлении, он не изменял своему «язычеству» упорно. Вспоминаю, как за это упрекал его Мережковский в статье «Нового пути», озаглавленной «За и против» (1904 г.): «Вячеслав Иванов верит или хотел бы верить в него (Диониса), как в доселе живого, реального, действительно спасающего Бога. Возможна ли для нас такая вера? Маски нужны тому, кому еще не открылось Лицо. Но к чему маски, когда уже есть Лицо? К чему Дионис «Многоименный», когда «нет под небесами другого имени, кроме одного, которым надлежало бы спастись?»

Помню и возражение Вячеслава Иванова на этот выпад в следующей же книжке журнала. Он ответил стихами с посвящением Мережковскому — «Лицо или маска?»

Рассудит все — Огонь! Нам сердце лгать не может:
Вождь верный нас ведет в вечерний Эммаус:
Пришлец на берегу костер ловцам разложит, —
Они воскликнут: Иисус!

И последняя строфа:

Ты, Сущий — не всегда-ль? и Тайна — не везде ли, —
И в гроздьях жертвенных, и в белом сне лилей?
Ты — глас улыбчивый младенческой свирели,
Ты — скалы движущий Орфей.

Остановлюсь на нескольких наиболее выражающих русский символизм поэтах.

Иннокентий Анненский так определяет свое отношение к поэзии:[5]

Над высью пламенной Синая
Любить туман Ее лучей,
Молиться Ей, Ее не зная,
Тем безнадежно-горячей.

Но из лазури фимиама,
Из линий праздного венца,
Бежать... презрев гордыню храма
И славословие жреца.

Чтоб в океане мутных далей,
В безумном чаяньи святынь
Искать следов Ее сандалий
Между заносами пустынь.

---

[5]) В первом сборнике своем — «Тихие песни».

Анненский был неверующим, но душа его рвалась к святыне... Очень характерное и для него и для многих русских тогдашних безбожников, противоречие: какая же святыня без Бога? Почему «храм» и «славословие жреца» непременно сочетать с «гордыней», от которой надо «бежать»? Потому ли, что дали «мутны», иначе говоря — что человек «не знает», разуму его непостижимо? Что же из того? Ведь, может быть, правда и есть в «безумном чаяньи святынь» ... Анненскому казалось, что несуществующего Бога заменяет Красота (с большой буквы). Достоевский тоже считал Красоту увенчанием духа. Но для Достоевского в Красоте заключалась Надежда. А уж если Надежда, то и Любовь, конечно. И тогда Красота обращается в Веру. В итоге — та же традиционная трехчленная формула. Однако, Анненский подчеркивает: «Молиться Ей, Ее не зная, тем безнадежно-горячей.» Он не надеется и не любит. Его Красота не делается Верой, а остается мимолетным каким-то самообманным самообоготворением. Весь мир, все творение — только «заносы пустынь»... И все-таки — «молиться Ей» (с Большой буквы) и «в безумном чаяньи святынь» «искать следов Ее сандалий»... Разве все это — не то же томление по чуду, по встрече с Нею, которое увлекло Владимира Соловьева в африканские «заносы пустынь»? Духовные требования одинаковы — у поверившего до безумия Соловьева и «безумно чаявшего» поверить Анненского...

Не будучи ярким поэтом, Соловьев сообщил всей русской поэзии нового века свое мистическое томление и этим связал русскую символическую поэзию с мистикой. Отсюда — положительно у всех поэтов начала столетия — тяжба с Господом Богом, и она подтверждает то, что сказал Достоевский, в первоначальных набросках своих к «Бесам»[6]), словами Шатова Ставрогину: «Возможно ли серьезно и вправду веровать? В этом — все, весь узел жизни для русского народа и все его назначение и бытие впереди».

А вот, как выразилось томление по Богу у другого символиста того времени, не столько лирика, сколько созерцателя мировых судеб, писавшего часто стихи с явной примесью декадентства, но иногда символически-острые: Максимилиана Волошина. Стихотворение «Созвездия» кончается строфой —

В себе тая все летописи мира
Светясь в веках бессмертной красотой,
Златыми пчелами расшитая порфира
Спадала с плеч Ионии Святой.

И совсем уж по-христиански звучит заключительная строфа его же стихотворения «Стигматы»:

Вся душа как своды и порталы,
И как синий ладан в ней испуг.

---

[6]) Они напечатаны в виде «Приложения» к тому II, сов. издания.

Знаю вас, священные кораллы
На ладонях распростертых рук.

Для Волошина священны — древняя Греция и отпрыск ее, крымская Киммерия, а к Христу привели его Вилье де Лиль-Адан и Штейнер . . .

В той же Элладе крещен и старший его брат по эллино-христианству — Вячеслав Иванов. Вот несколько строк, взятых из ранних стихов этого сложнейшего символиста-богоискателя, нашедшего в конце-концов веру в католичестве:

Моя любовь осенний небосвод
Над радостью отпразднованной пира,
Гляди: в краях глубокого потира
Закатных зорь смесился желтый мёд
И тусклый мак, что в пажитях эфира
Расцвел луной. А близость темных вод
Творит вино божественных свобод
Причастием на повечерьи мира.

И та же тоска по Божеству у другого необычайно одаренного символиста, всю жизнь притворявшегося циником, ненавистником людей, чуть ли не диаволоманом — Федора Сологуба:

Если трудно мне жить, если больно дышать,
Я в пустыню иду, — о тебе помечтать,
О тебе рассказать перелетным ветрам,
О тебе погадать по лесным голосам.
Я позвал бы тебя, — не умею назвать;
За тобой бы послал, — да не смею послать;
Я пошел бы к тебе, — да не знаю пути;
А и знал бы я путь, — так боялся-б итти.

Невольно хочется все эти «тебя», «тебе», «тобой» писать с большой буквы . . .

Самый язычески-плотский из символистов (хоть и примкнул к Гумилеву, во имя «прекрасной ясности», и был одним из столпов акмеистического «Гиперборея») — Михаил Кузмин. Но у него есть вторая природа: древне-русская, близкая северным нашим скитам и старообрядческому благочестию, и когда он обращается к св. Георгию — покаянным рыданием звучит его символика:

О — О — о ! ! !
Богов нет!
Богинь нет!
(Камнем это — «нет»!)

Кто-нибудь, кто-нибудь!
Небо, море,
Хлыньте, прикройте!
Горе!
. . . .
Молюсь тебе, неведомый,
Зову тебя, незнаемый,
спаси меня, трисолнечный,
моря белого белый конник!!!
Алилуйя, алилуйя,
помилуй мя.

Андрей Белый, как я уже сказал, раньше чем кто-нибудь вообразил себя магом и примыкал к разным герметическим обществам (в искренность Брюсова я не верю; у него все было литературной позой и честолюбием), Белый не мыслил поэзию иначе, как теургией, а когда он из дебрей антропософских мудрствований тянулся к родному хлыстовству, то неудержимо обращалась его символика в сектантское заклинание (см. его роман «Серебряный голубь»).

По этим вспомнившимся мне строкам нескольких символистов можно судить, насколько «на верхах» поэзия соприкасалась в начале века с религиозной тревогой. Но еще больше, чем сами символисты, «теургией» символизма увлекались размножившиеся любители муз. Этим объясняется, в значительной мере, слава такого несомненно очень одаренного поэта, но далеко не провидца, как Александр Блок. Для успеха его поэзии не нужны были «тайные науки», она убеждала не умозрительной сутью, а лирическими интонациями. Но и мистического тумана у автора «Стихов о Прекрасной Даме», «Незнакомки», «Розы и Креста» было достаточно, чтобы им увлекалось русское поколение, платившее истории дань последним романтическим своим фантазерством. Во всяком случае, увлечением читателя «мистикой» объясняется успех многих тогдашних псевдо-поэтов, и хотя серьезная критика им перечила, идея богоизбранности поэтов настолько ее покоряла, что даже искушенные богословы, как например, Сергей Булгаков (будущий священник) заговорили о поэзии, вообще об искусстве и красоте, с религиозной восторженностью.

Как раз попалась мне под руку статья Булгакова, в журнале «Русская мысль» за год до революции, «Искусство и теургия», в которой автор и отграничивает область искусства от религии, и в то же время, можно сказать, обожествляет красоту и служащее ее выражением художественное творчество. Он говорит: «Искусство хочет стать не утешающим только, но действенным, и не символическим, но преображающим. Это стремление с особой силой осозналось в русской душе, которая дала ему и пророчественное выражение в вещих словах Достоевского: «красота спасет мир», и эта же вера легла в основу уче-

ния Владимира Соловьева о действенном искусстве, которому он присвоил название *теургии*, к сожалению упрочившееся в словоупотреблении». С. Булгаков считает недоразумением самое понятие — «теургическое искусство». Можно ли говорить, в применении к *человеческому* творчеству, о теургии, Θεοῦ ἔργου, о богодействе? «Теургическая власть *дана* человеку Богом, но никоим образом не может быть им взята, по своей воле, хищением или потугами творчества, и потому теургия, как задача для человеческого усилия, невозможна и есть недоразумение или богоборство».

Однако, выводы, которые делает автор статьи из этого противуположения человеческого божественному, чрезвычайно близки к тому, что хочется назвать «орелигиозением» искусства: Булгаков отожествляет грядущую эпоху Красоты с преображением мира и Вторым Пришествием и, как бы повторяя Вячеслава Иванова, утверждает: «Сила искусства не в том, что оно владеет красотой, но в том, что оно в своих художественных символах обладает ключом, отверзающим эту глубину: „a realibus ad realiora". «Существует один белый луч красоты, — свет фаворский, который разлагается на семицветную радугу искусства». «Искусство чувствует себя залетным гостем, вестником из иного мира». И дальше: «Искусство обладает высшей свободой безгрешности, находится по ту сторону добра и зла. Для него нет греха и порока, нет даже безобразия и уродства, ибо все, на что падает луч красоты, в кристале творчества становится прозрачным и светоносным». «Эпохи культурного расцвета находятся под приматом не этики, но эстетики, артисцизм становится в них руководящим жизнеощущением». «Искусство есть *ветхий завет Красоты*, царство грядущего Утешителя, и, конечно, само оно исполнено прообразов грядущего. Но эпоха искусства естественно приближается к концу, когда в мир грядет сама Красота. Однако, в канун этого прихода (Булгаков имел в виду предреволюционную эпоху, — С. М.) особенно ощущается космическая тьма, а вместе с тем возгорается тоска по красоте, назревает мировая молитва о Преображении». «И Дух Святой даст благодатию Своею утоление чаяния и исполнение обетований искусства, теургия и софиургия соединятся в едином акте преображения твари». «Этим внутренним борением, этим алканием, без сомнения, создается тот особый тон символического искусства, что придаст ему романтическую тревожность, глубину и таинственность».

Как общий вывод приведу еще эти заключительные слова Булгакова: «Молитвенно вдохновляемое искусство имеет наибольшие потенции стать той искрой, с которой загорится мировое пламя и воссияет на земле первый луч Фаворского света».

Трудно сказать решительнее о роли, выпадающей творчеству художественному, в частности — поэзии, в судьбах мира. И до чего показательны, — для эпохи, о которой я говорю, когда в России христианская культура как бы искала преобразующего завершения, — до чего

показательны слова будущего православного священника о фаворском свете, обращенные к поэтам! Перечитывая этих поэтов, вспоминая встречи с ними, беседы и споры (ведь почти со всеми я был знаком, со многими дружил), я все больше понимаю теперь, до какой степени тогда действительно создавался религиозный «особый тон символического искусства, что придаст ему романтическую тревожность, глубину и таинственность».

Были всякие уклоны, разумеется, у нашей поэзии в эти предреволюционные годы — и богоотрицающая тоска, и футуристические эксперименты, и возврат к парнасству, и увлечение натурализмом вплоть до безудержной изобразительной вещности, — но направляющая линия оставалась неизменно, пока октябрьская революция не дала ей надолго обратного направления, иначе говоря — не захлестнула все и вся космическая тьма, о которой говорит Булгаков, что она «особенно ощущается».

И эта тьма — не с «Октября», хотя не проявлялась раньше революционно-разрушительно. «Особенно ощущалась» она и в годы «Мира искусства», когда впервые завязывалась борьба нашей «избранной» интеллигенции, западнически свободомыслящей и порывающейся к религиозному сознанию мира, борьба за свободу Церкви и за возврат в свободную Церковь, но с пересмотром устарелых понятий и запретов, закрепленных вековым ее подчинением государству. Именно в эти годы какой-то высшей точки достигла русская просвещенность в стремлении к религиозному оправданию мира.

Жутко представить себе сейчас, до чего беспощадно расправилась история с намечавшимся в России ренессансом духовной культуры: прошло каких-нибудь десять лет после манифеста 1905 года, и большевизм все традиционное вырвал с корнем, русская религиозная идея была загнана в подполье, откуда изредка только услышишь слабый ее голос.

Тем с бóльшим волнением вспоминается время, когда поэзия порывалась к небу, и передовой литературный критик (З. Гиппиус под псевдонимом Антона Крайнего) писал: «Разве мы не видели, что одно то искусству живо и может называться истинным, которое доходит до молитвы, до понятия Бога — и сливается с Ним? Не само становится Богом — а именно сходится, сливается с Ним, хлеб тела соединяется с хлебом духа, и они оба тогда — одно, хлеб жизни».

Впрочем, в год (1899) моей встречи с Зинаидой Николаевной в редакции «Мира искусства» так она не думала, и Мережковский не думал, оба еще доживали «нитчеанство», эстетическое вседерзание, влюбленность в эллинскую плоть и в италианское Возрождение. От З. Гиппиус остались ее записки того времени, полные языческой упоенности природой и жизнью. Ее описание сицилийской Таормины оканчивается

гимном Великому Пану. — «Бог Пан жив, он вечен, он тут же, только ближе нам, потому что мы теперь, больше поняв, больше чувствуем его правду и вечность. И когда люди отвернулись от него, ушли от солнца и радости, закрылись черными одеждами и возненавидели себя — он был все тот же, все тот же, могучий и прекрасный бог. Он знал, что люди опять вернутся к его солнцу, не найдя правды в темноте».

Мережковский заканчивал в то время (после «Юлиана Отступника») вторую часть своей трилогии — «Леонардо да-Винчи» и щеголял на «средах» Дягилевского журнала парадоксами во вкусе „Also sprach Zaratustra". Помню, как однажды, — несмотря на пиетет, который внушал мне знаменитый уже писатель, и на необыкновенное обаяние его жены, — я не мог сдержать себя и стал резковато возражать ему, при видимом сочувствии кое-кого из присутствовавших (меня взволнованно поддержал художник-академик Ционглинский и даже с чувством руку мне пожал). Мережковский с несколько деланным пафосом, для него обычным, доказывал и не совсем в шутку, что не должно быть никаких преград морали, лишь «было бы не пошло»! «Сладострастие везде, во всем и подо все». «Я вижу на пиру избранных, — декламировал он, картавя и растягивая слова, — на золотом блюде зажаренного младенца!».

Впрочем, этому сомнительному эстетству Мережковский оставался верен очень недолго; годом позже он не то, что «обрел веру», но понял умом и еще больше воображением, что нет кроме христианского богомудрия другого исхода пророческому мышлению, русскому мышлению особливо. Но ни одна из христианских церквей, полагал он, не может почитать себя, в настоящее время, истинно богомудрствующей. Все церкви принадлежат прошлому. Углубленное понимание Библии ведет к Третьему Завету, к Евангелию Святого Духа . . . Мережковский поверил в свою миссию христианского преобразователя. До конца своих дней, уже стариком-эмигрантом, он продолжал думать о «Христе Неизвестном», о Том, который грядет в силе и славе судить живых и мертвых. И если многие не принимали его проповеди всерьез, то потому, что в его манере писать и говорить было что-то патетично-легковесное и наивно-самонадеянное, вызывавшее недоверие.

Христианская идея Д. С. Мережковского развивалась целых полвека (т. е. росла, менялась, выпускала всё новые и подземные и воздушные корни), но неизменным оставался его «динамизм». Д. С. не допускал догматической статики и верил, что именно ему приоткрылось будущее христианство, связанное с религиями всех народов и веков.

Конечно, этого было достаточно, чтобы восстановить против него людей церковных. И нельзя винить их за это: консерватизм — завет Церквей. Ни одна не сохранилась бы, допусти только свободу богословских домыслов.

Однако, в России со времени Петра православие как Церковь действительно омертвело, целиком подчинившись «царству от мира сего», бюрократическому самодержавию. Совершенно естественно, поэтому, сгрупировалась вокруг Мережковского и его Эгерии, З. Гиппиус, та интеллигенция «начала века», которая с понятием Бога соединяла понятие свободы, жаждала веры, но не могла мириться с закрепощением Церкви государством, и во имя духовной правды хотела преобразить российское политическое бытие. Таким образом Мережковские уже в 1901 году сделались средоточием, вокруг них объединилась наиболее духовная интеллигенция, и создалось движение которому недоставало только выхода в широкую общественность.

Не надо забывать, что помимо инициативы Мережковских, — она привела к журналу «Новый путь», к «Религиозно-философским собраниям» и к «Обществу» того же названия (после 1905 г.), — вопросы веры и Церкви волновали многих, уже со времени первых публичных выступлений Владимира Соловьева и всей шумихи, поднятой вокрут издававшихся в Берлине «нелегальных» сочинений Льва Толстого — («Исповедь», «В чем моя вера», толкование Евангелий и проч.). Поэтому я вовсе не приписываю религиозную взбудораженность «начала века» одним поэтам-мыслителям символизма. Можно скорее думать, что из каких-то очень глубоких глубин забили ключи и оросили плодотворящую землю . . . Всходы ее до сих пор питают нас.

Но из кого же состоял тот первоначальный кружок, которому принадлежал почин «Религиозно-философских собраний», т. е. прений интеллигенции и духовенства на темы и богословски-отвлеченные, и церковной общественности, и темы сближения научного знания с буквой священных книг, и наконец — темы о социальной роли Церкви, как дисциплины независимой, непричастной никаким монархическим императивам?

Назову в первую очередь — Дмитрия Владимировича Философова, двоюродного брата Дягилева, единомышленника его в области эстетической, но человека по натуре религиозного и общественного; его соединяла тогда с З. Гиппиус дружба, принявшая характер глубокой привязанности с ее стороны. Затем из мир-искусников — художника Бакста, по склонности его к религиозным исканиям и психологическим заострениям. Постоянным посетителем кружка Мережковских был и Александр Бенуа, ко всему отзывчивый и все понимающий соредактор, с Дягилевым, «Мира искусства». Но самого Дягилева христианская идея не увлекла; на всю жизнь он остался тем же язычником-гедонистом. З. Гиппиус так определила то, что отрывало ее и Мережковского от журнала, где ортодоксальные «дягилевцы» относились холодновато ко всему на свете, кроме искусства: «Они были нашими друзьями; но и против них мы шли, потому что их «религия», — эстетизм, обожествление «чистого искусства», — была для нас неприемле-

ма. Мы хотели создать другие ценности. не признавали красоту высшей и всеобъемлющей».

Глубоко заинтересовался идеей Мережковских П. П. Перцов, почитатель и друг Владимира Соловьева, человек широкой культуры. Близок был к ним Николай Максимович Минский, поэт умный и умозрительный; в его «собственной» метафизике небытия, «меонизме», какое-то мерещится мне теперь предчувствие гейдегеровского экзистенциализма. Но особенное оживление вносил в эти кружковые собрания Василий Васильевич Розанов, всех поражавший и писательским даром, и философской эрудицией. Он не был красноречив, с трудом находил слова, когда говорил их, а не записывал, но шопотный голос его и вся вкрадчивая манера уточнять мысль обезоруживали.

Розанов привел к Мережковским молодых священников и учеников Духовной академии и просто людей, близких к Церкви. Запомнились мне Карташев, Бердяев, Успенский, Чулков и всех затмевавший из «светских богословов» Валентин Александрович Тернавцев, — он стал главной фигурой среди интеллигентов, ревнителей православия на «Религиозно-философских собраниях».[7] Не будь его, вряд ли вышло бы что-нибудь из затеи, для того времени чрезвычайно трудно осуществимой. Он один сумел говорить с представителями Церкви как с в о й человек, принадлежащий ей умом и сердцем, и таким же с в о и м казался он и не церковным слушателям, далеко не разделявшим его безоговорочной веры. Он был соединительным звеном между теми и другими, отделенными друг от друга вековым взаимным непониманием, всеми несходствами умственных и бытовых навыков.

Человек яркого ума, высокой духовности и неколебимой нравственной воли, и до чего красочная фигура! Высокий, плотный, чернокудрый, красивый красотою южанина (мать была итальянкой); говоря на очень по-народному русском языке, не без славянизмов и церковного «о», он убеждал густым задушевным голосом и непосредственностью жеста, находил слова, чтобы сказать о самом «недопустимом» с традиционной точки зрения, не оскорбляя слуха затвердевших в суеверии иерархов.[8] Вспоминается и другой ревнитель богословия, пламенно-красноречивый спорщик, юродиво-патетичный Виктор Петрович Протейкинский (родственник Философова).

И вот пришло время, когда перестали удовлетворять собеседования и споры в обстановке тесного кружка; всем захотелось выйти на более

---

[7]) Жил тогда в Петербурге очень скромно с женой и детьми (по свидетельству З. Гиппиус).

[8]) Излюбленной богословской его идеей был хилиазм, «тысячелетнее царство» на земле. Написана была им целая книга на эту тему. От большевиков Тернавцев ее спрятал куда-то. Об этом говорил мне близкий человек Валентину Александровичу, скончавшийся в 1953 году — Петр Константинович Иванов, автор замечательной книги — «Тайна святых» (толкование апокалипсиса). По слухам Тернавцев умер где-то в Сибири в ссылке.

широкую арену, а главное — привлечь к обсуждению возникших религиозных проблем представителей церковной иерархии, — ведь от их отношения зависела в конце концов дальнейшая судьба движения. Настало время основать общество, с определенными правами и программой, добившись согласия на эту «встречу духовенства и интеллигенции» от такого страшного в то время «начальства», каким был Обер-прокурор синода Победоносцев.

Идею выхода на общественную арену горячо отстаивала З. Гиппиус. Она первая решила, что сближение Церкви и религиозно-настроенной интеллигенции — главный русский вопрос, что он всегда был главным для России, что различным отношением к нему в разные эпохи, под напором тех или иных исторических причин, определялась судьба русской истории.

Гиппиус, в книге о Мережковском, написанной ею незадолго до смерти, так говорит о возникновении «Религиозно-философских собраний» (осенью 1901 года) и их цели: «Мысль наша приняла такую форму — создать открытое, по возможности официальное, общество людей религии и философии для свободного обсуждения вопросов Церкви и культуры».

Осуществить эту идею, повторяю, было нелегко. Против нее само-собой была вся синодальная казенщина, а главный блюститель церковной несвободы, Победоносцев, шуток не любил. К счастью инициаторов, митрополит Антоний, иерарх широких взглядов, «либеральный» и благожелательный, сразу согласился с доводами явившейся к нему делегации. Самый состав ее был типично русским парадоксом: к митрополиту в Александро-Невскую лавру явились с Мережковскими, Философовым и Тернавцевым художники Александр Бенуа и Лев Бакст и поэт Минский[9]); кроме Тернавцева, служившего в Синоде, никто из них не был вхож в духовные «сферы».

Но Победоносцев подумал-подумал и разрешил «Собрания», несколько ограничив только их публичность: на заседаниях (в одной из зал «Географического Общества», в то время — на Театральной улице) могли присутствовать лишь действительные члены... впрочем, это правило обходилось. Я, первый, никогда членом Общества не состоял, а бывал на «Собраниях».

Вспоминаются мне некоторые иерархи на этих Собраниях, представители черного и белого духовенства. Не все участвовали в прениях, но были и такие, особенно из монахов, которым видимо нравилось говорить и блеснуть ученостью; были и искренне заинтересованные сутью возбуждавшихся вопросов, благорасположенные к «светскому»

---

[9]) Перечисляю участников со слов Александра Николаевича Бенуа, разрешившего мне на него сослаться. Вспоминая об этой поездке в Лавру, З. Гиппиус (в книге о Мережковском) допустила неточности.

богомудрию (всех непримиримее в спорах оказались ученые богословы без ряс), как отметила и Гиппиус.

Председательствовать на заседаниях был назначен митрополитом — ректор Духовной Академии Сергий. Помню его: Высокий, русые волосы по плечи и какое-то белое лицо. Это — тот самый Сергий, что не только уцелел при большевиках, но стал Патриархом (в 1929 году потребовал от эмиграции признания «лояльности советской власти»). Председательствовал владыка Сергий с большой находчивостью, умел закруглять углы и находить компромиссы. В помощь ему был назначен епископ Сергий, ректор семинарии.

Стол покрыт, как в «присутствиях», зеленым сукном, в глубине длинного зала Географического общества (в нижнем этаже). Направо от председателя — монахи в клобуках и священники, а налево — «интеллигенты» — Мережковский, Философов, Тернавцев, Александр Бенуа, Перцов, Розанов, Протейкинский, Карташев, Успенский... Из женщин, кроме Гиппиус, еще Елена Валериановна Дягилева.

Первое заседание. Зал битком. Весь интеллектуальный Петербург, молодые профессора, студенты, начинающие писатели, будущие сотрудники «Нового пути»[10]), конечно, лишь немногие навсегда запомнились: Флоренский, тогда первокурсник-математик (затем — священник, автор замечательной книги «Столп и утверждение истины»); почитатель В. В. Розанова Евгений Иванов (впоследствии — известный художественный критик), поэты — Фридберг, А. Кондратьев, Леонид Семенов-Тяньшаньский и приятель его, огромного роста студент Поляков...

После вступительного слова председателя первым выступил Тернавцев. Его доклад, по отзыву Гиппиус[11]), «был и остался как бы краеугольным камнем всех заседаний; к нему всегда возвращались, какая-бы ни была очередная тема». Эта первая речь Тернавцева в общих чертах осталась в моей памяти, она звучала своего рода апологией интеллигенции. Чтобы заполнить ров, отделяющий ее от Церкви, Тернавцев сказал все, что можно сказать в защиту представителей отечественной мысли, пусть и не христиан в духе церковном, но по существу исповедующих идеалы христианской культуры. Все они отстаивали «веру, что человечество найдет путь к единению и в себе носит эту веру, как некий золотой сон сердца». «Вопрос об устройстве труда, о его рабском отношении к капиталу, проблема собственности, противообщественное ее значение с одной стороны, и совершенная неизбежность с другой, — это есть предмет мучительных раздумий для людей ин-

---

[10]) В журнале, который прекратился лишь в 1904 году печатались стенографические отчеты заседаний, но, разумеется, с большими цензурными сокращениями и изменениями.

[11]) См. ее книгу «Дмитрий Мережковский». УМСА — пресс. Париж, 1951.

теллигенции». «Она движется идеей нового общества — одухотворенного».

«Внутреннее положение России, — продолжал он, — в настоящее время сложно... И силы Церкви... слабы: широты замысла, веры низводящей Духа, в них нет, и самое главное — они в христианстве видят и понимают один только загробный идеал, оставляя весь круг общественных, земных интересов пустым. (Единственно что они хранят как истину для земли, это самодержавие... с которым не знают что делать...)»

А закончил он так: «Положение русского благочестия в настоящее время чрезвычайно: для всего христианства наступает пора не только словом, в учении, но и делом показать, что в Церкви заключается не один лишь загробный идеал. Настало время открыть сокровенную в христианстве Правду о Земле. Религиозное учение в государстве о светской власти, общественное спасение во Христе — вот о чем свидетельствовать теперь наступило время. Это должно совершиться во исполнение времен», дабы, по слову Апостола, «все небесное и земное соединить под главою Христа»[12]).

Почти на всех заседаниях Тернавцев выступал с тем же авторитетным воодушевлением. Собрания длились два года, состоялось двадцать два заседания. В стенографических отчетах «Нового Пути» звучат именно его слова. Говорил ли Тернавцев об отречении новой интеллигенции от позитивизма, или на вечную тему Розанова — о браке и отношении Церкви к девственности; или о желательности созыва Собора для примирения враждующих между собой исповеданий, или о трагическом противоречии христианства с государством и культурой, или против понимания Церкви как «священнического авторитета», или о христианских догматах, поскольку учение «о полной завершенности догмата релегиозно-неверно и для христианства губительно» (иначе говоря — должна ли Церковь «двигаться в истории»), во всех случаях, за эти два петербургских богословских «сезона», он убедительнее когонибудь другого выражал сущность затронутых вопросов.

Это дало повод Мережковскому, как бы подводя итоги всем происходившим прениям, ответить на слова Тернавцева (в его последней речи), что «никакое религиозное учение не оставляло своих последователей в таком огненно-мучительном недоумении, как христианская Церковь наших дней»: «Мы все согласны с Тернавцевым. Нам всем нужно то же, что и ему; с тем же вопросом пришли мы сюда. И вот уже два года, как длится поразительное недоразумение в этих Собраниях. Нас все время будто обращают в христианскую веру. Мы говорим, что верим, а нам отвечают: неправда, и вы настолько погибшие, что всякий безбожник нам ближе».

---

[12]) См. стенографический отчет о Г. Ф. С. в журнале «Новый путь» (1901 г.).

Эти признания Мережковского побуждают к выводам. Теперь, на расстоянии более полувека от закрытия Собраний (5 апреля 1903 года), теперь, когда так мало осталось от тогдашних духовных порывов, особенно хочется, а может быть — и надо, формулировать эти выводы.

Прежде всего, так ли заблуждалось наше духовенство, не поверя в искренность обращавшейся к нему интеллигенции и не допуская права ее, интеллигенции, «вязать и развязывать»? Между верой в церковном смысле (как данной свыше благодати и как правды преемственного, от века в век переходящего богомудрия) и религиозным философствованием, сводящим веру к диалектике, — действительно большое расстояние. О религии лучше не разговаривать, ее осуществляют — «в посту и молитве».

Если церковь времен Победоносцева и была закоснелой, неспособной воспрянуть к новой жизни, то верно и то, что интеллигенция, несмотря на ум и талант ее вождей, недостаточно созрела еще, чтобы предпринять что-то вроде реформы, для углубления православия. Было слишком рано . . . Предстояло еще испытать неизмеримо более страшное отпадение русского человека от Церкви . . . И не имел ли какого-то права сказать в одной из своих проповедей Иоанн Кронштадтский о шумевших на Собраниях интеллигентах: «умники неумные, вроде Толстого».

Немного осталось от этих Собраний, меньше, чем от вскормившего их (отчасти) символизма. И все же, самое главное осталось — не могло сгинуть, как наваждение.

Сближение искусства с религией, точнее — сближение творческого наития с таинственным знанием духа, не могло не оставить глубокого следа в русской душе, как бы впоследствии ни снижалось большевиками понятие искусства. Впрочем, не одни большевики, многие русские поколения до них, в заботе о социальной справедливости и демократическом равнении, объявляли «чистое искусство» если не злом в прямом смысле, то искусительной ложью. Эстетика, как таковая, а в частности — то, что мы зовем красотой поэтического слова, а Пушкин называл «возвышающим обманом», отвергалось во имя полезности.

Можно сказать, впервые за века понятие поэзии стало у нас мыслиться в ореоле вышнего света и, думается мне, это ответило глубочайшей потребности русского сердца: чувствовать святым прекрасное. Именно — русского сердца. Потому что не перевести на другой язык выражение — «святое искусство», — не священное, сакральное, обусловленное религиозным культом, а «святое», сердцу ответное на самой его глубине.

Сколько бы ни насаждался в советской России «социалистический реализм», поэзия не может изменить своей сути — устремленности «по то сторону». И здесь, несомненно, символ — какая-то высшая ступень в сравнении с обыкновенной метафорой или аллегорией. Символическое мышление хватает куда-то дальше, глубже, выше, дает слову зна-

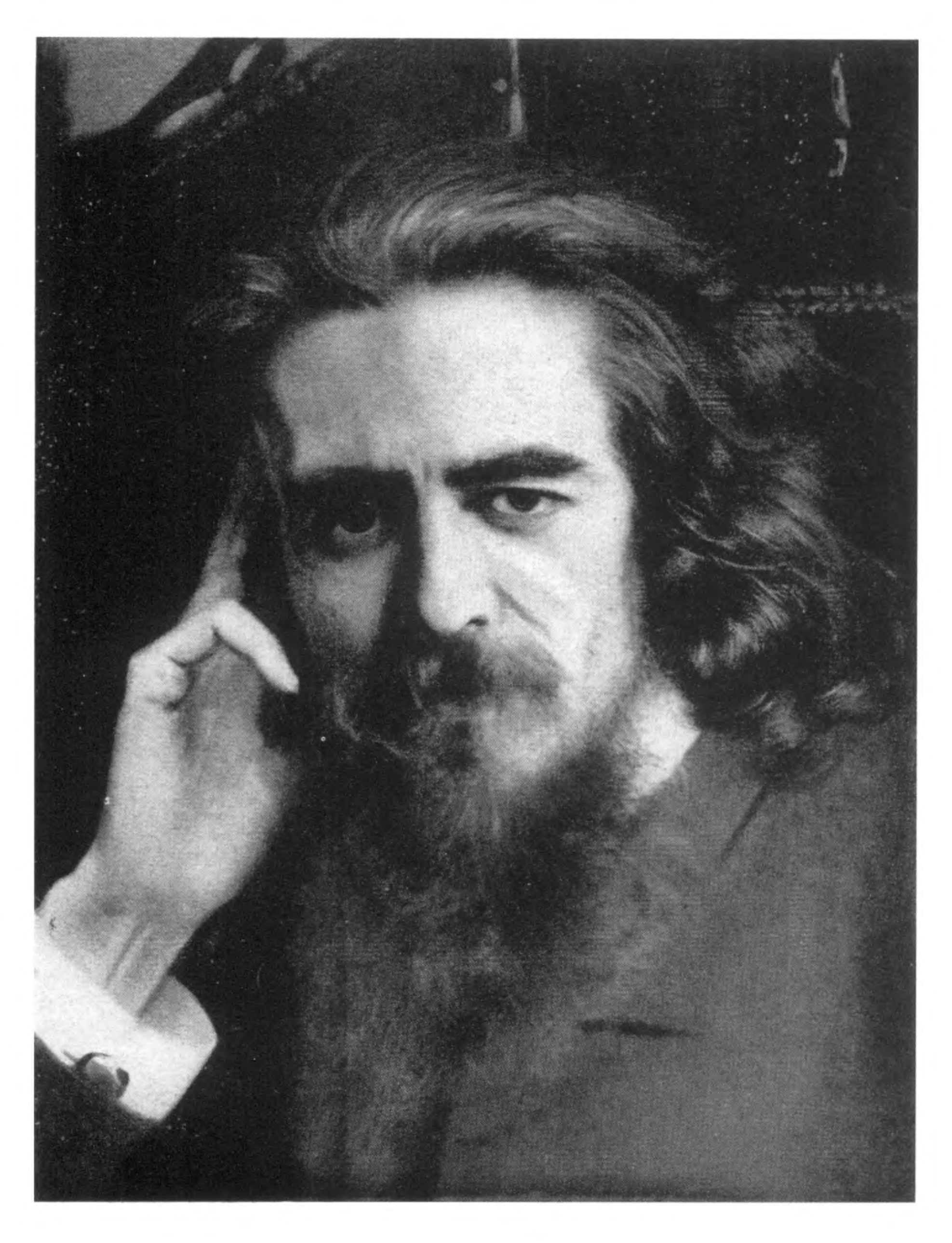
чение преображенное. В символе сочетаются антиномии, которые отвергает логика. Как в любой ритуальлной символике, так и в символах поэзии скрывается некая правда, иначе невыразимая, дается некоторое ощущение трансцендентности.

Если так, скажут мне, то всякая поэзия символична, поскольку поэты всех времен говорили стихами то, чего не скажешь прозой... Разумеется. Символизм более или менее присущ всякому подлинному стихотворству. Новая поэтическая символика только дальше пошла в этом насыщении слов тайным смыслом, не предметным только, а предчувствуемым, нездешним. И пусть свою роль преувеличивали наши символисты-маги. Никакой трезвостью мысли, никаким преклонением перед общедоступной реальностью не оторвать стиха, если это действительно стих, с не формальная подделка, — от духовной его природы.

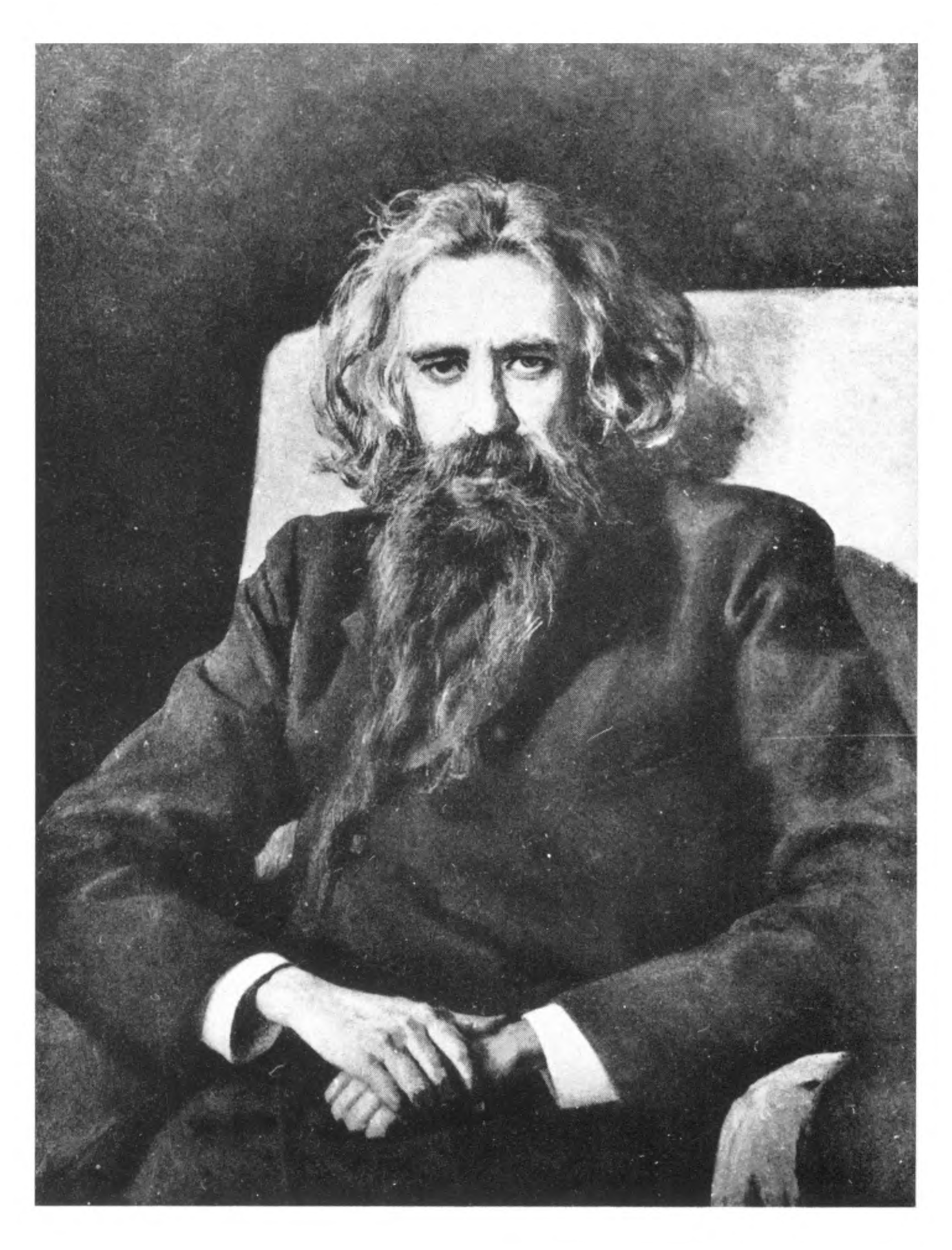
Искусство и религия были когда-то одним целым — и в древнейшем язычестве, и в христианском Средневековьи, и позже, когда ожили художественные идеалы языческих культур... И вот нам, русским в предреволюционную эпоху, опять захотелось поверить в божественный смысл красоты, обернувшись на Запад, по завету ближайших предков, и на свой христианский Восток. Не было ли это началом какого-то нового русского сознания? И не дано ли ему продолжиться в грядущей России?

Кто знает? Чем ниже падение, тем выше может быть взлет. И не принадлежит ли тут некоторая роль нашей эмиграции, — не выпало ли ей на долю хранить духовную традицию отечества?

Судьба России и судьба связанного с нею христианского мира пока закрытая книга. Но мы вправе, на основании всего, что пережила Россия за долгие столетия, и всего, что переживают теперь религиозно-мыслящие люди в эмиграции, и того, что просачивается иногда (но все явственнее) из самой России, мы вправе верить, что недаром в с е б ы л о, и не может не возродиться русская религиозная идея, что живет в творчестве всех наиболее вдохновенных выразителей нашего народа.



ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ. *Фотография, 1881 г.*



ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ. *Фотография, 1900 г.*

Последние годы
Владимира Соловьева

Говорить о Владимире Соловьеве (и о человеке и о поэте-мыслителе) дает мне некоторое право то, что для меня живет он не только в своих и о нем написанных книгах. Я знал его лично в годы моей юности, воспринял живой его образ, такой удивительный и внешностью иконописно-пророческой и пронзительной духовностью. Целый месяц встречался с ним изо дня в день в 1895 году, видел и позже, притом в дружеской семейной обстановке, располагавшей Владимира Сергеевича к откровенности. Я разумею семью Ауэр, о которой я вспоминаю в моей книге — «Портреты современников», рассказывая, как судьба свела меня с Соловьевым и датским критиком Георгом Брандесом у Рауха, в пансионе близ Иматры, куда приезжал работать из Петербурга сорокадвухлетний тогда (хоть казался гораздо старше) Соловьев и где проводили Ауэры лето: Лев Семенович (знаменитый скрипач), жена его Надежда Евгеньевна, женщина донельзя обаятельная, умственно и душевно чуткая, и их четыре дочери. В качестве «друзей детства» девочек Ауэр, прожили мы тогда с моей сестрой Еленой, начинавшей художницей, весь август в этом финляндском пансионе.

Здесь, на берегу озера Сайма «где самые звуки звучат тишиной, не смущая безмолвной отрады»[1]), после почти двадцатилетнего перерыва возобновились отношения Надежды Евгеньевны с Соловьевым. Еще в 1876 году, доцентом Московского университета в заграничной командировке (после защиты диссертации против позитивизма — «Кризис западной философии» и знаменитой поездки в Египет на «свидание» с «Божественной Софией»), он встретил Надежду Евгеньевну в Италии. Совсем юная тогда, она путешествовала с одной из своих приятельниц.

Вместе поднимались они на Везувий. По дороге Соловьев упал с лошади, спасаясь от пристававших к нему мальчишек-проводников, ушиб ногу, должен был отлеживаться в неаполитанской больнице. Надежда Евгеньевна не без юмора рассказывала о необыкновенно расточительной его щедрости и полной неприспособленности к практической жизни. В ее рассказе звучало и воспоминание об ухаживании за нею

---

[1]) Из стихотворения, посвященного Соловьевым Н. Е. Ауэр.

молодого, легко воспламенявшегося доцента (он и сам вспоминает об этом увлечении в письме к брату Михаилу). Существует мнение у биографов Соловьева, что был он знаком с Н. Е. и раньше, четыре года до того, на итальянской Ривьере, — с нее будто бы написал героиню Жюли в своей ранней повести «На заре туманной юности». Но об этом я ничего не слышал от Ауэров.

Летом 1895 года, у Рауха, Соловьев дружески сошелся с Надеждой Евгеньевной, и эта умственная близость оставалась неомраченной в его последние годы. У меня создалось впечатление, что ни с кем не общался он так задушевно-просто, никому не поверял чистосердечнее своих тайных дум и невероятнейших духовных «приключений». А из этих приключений, из этого мистического опыта, если угодно, и вырос христианский эзотеризм Соловьева, развитый им при помощи блестящей диалектики в очень сложное учение о богочеловечестве и о Св. Софии-Премудрости Божией.

Н. Е. Ауэр была одной из тех, кому он верил и кому доверял свои таинственные видения. Искушенная во всех тонкостях интеллектуализма конца века, она восторгалась гениальностью Соловьева, умела его слушать и ничему не удивлялась. После Рауха он часто навещал ее и в Петербурге (больше по вечерам), чтобы поделиться мыслями и рассказать о являвшихся к нему запросто призраках . . . Он любил говорить о мире загробном. Может быть, уже предчувствовал смерть? В одном стихотворении с посвящением Надежде Евгеньевне, так передает он ответ сердца на зов умерших:

Что-ж он пророчит мне настойчивый и властный
Призыв родных теней?
Расцвет ли новых сил торжественный и ясный,
Конец ли смертных дней?

Но чтоб ни значил он, привет ваш замогильный,
С ним сердце бьется влад,
Оно за вами, к вам, и по дороге пыльной
Мне не пойти назад.

После Финляндии, возвратясь в Петербург, я продолжал дружить с Ауэрами, бывал у них постоянно на Крюковом канале, заслушивался Надежды Евгеньевны, посвящавшей меня и мою сестру Елену Константиновну в новейшую французскую литературу. Она делилась и впечатлениями о Соловьеве, говорила о его видениях. Благодаря ей я понял многое в «Оправдании добра» (Владимир Сергеевич читал отрывки из этой, готовившейся тогда к печати, книги), многого по молодости лет, вероятно не понял бы я самостоятельно, хотя именно в эти годы, прочитав историю философии Люиса еще в училище Гуревича, я пристрастился к метафизике и в университете (на физико-математическом факультете) с особым вниманием слушал Введенского.

Соловьев, заходя к Ауэрам на Крюков канал, не чуждался нас, молодежи. Мы называли его — „Le prophète", но он вел себя с нами никак не пророчески. Он любил молодость. Хмуро замкнутый на-людях, он бывал ребячливо-весел, сходя со своего метафизического Олимпа, острил, рассказывал анекдоты, угощал наскипидаренными леденцами, «отгоняющими бесов», а мы не стеснялись задавать ему вопросы, старались его разгадать и чуть робея перед ним, таким знаменитым, высокомудрым и необыкновенным, ни на кого не похожим и таким ласково-благожелательным, до беспомощности. И в то же время...

В те годы, по примеру большинства открывавших на мир глаза юнцов моего поколения, я был далек от веры, от церкви. Но мне не были чужды волновавшие тогда многих религиозные проблемы. В те дни я уже читал Нитче, Метерлинка, заграничные издания Льва Толстого, заглядывал и в соловьевскую «Критику отвлеченных начал» и в «Чтения о богочеловечестве». Я спрашивал себя: кто он? почему так зловеще смеется? Христианство представлялось мне улыбчивым, радостным... Какое счастье, верить, что есть иное бытие, что смерть — переход в лучший мир! А он то сосредоточенно мрачен, то над кем-то и чем-то трунит, то «отсутствует», словно проваливается куда-то в пустоту от жизни и людей, и тогда веет от него холодом отчуждения, жуткой тишиной. Словно два человека в нем, взаимно отрицающих друг друга: один любящий, милый, щедрый, отдающий себя Богу праведник; другой — запредельно-темный, смутно и скрытно страдающий...

В нем поражала эта двойственность, или точнее — раздвоенность. Начиная с самой внешности. Длинный, худой, аскетический. Верхняя часть лица (хочется сказать — лика) светится умом и мечтательной грустью: прекрасный, прямой лоб, очень близорукие глаза глубоко-синие, лучистые, густые черные брови и длинные до плеч вьющиеся волосы, разлетающиеся во все стороны серебристыми прядями... Но большой рот с широкими пунцовыми губами, прикрытый седеющей бородой, становился вдруг безобразным, разверзаясь пастью с нецелыми зубами, как зальется он своим неистовым, стонущим на высоких нотах, клокочущим хохотом. Воистину пугал этот хохот; если в аду смеются, то не иначе — приходило в голову...

Раздвоенной казалась и вся личность Соловьева, с его из ряду вон выдающимся умом, можно сказать гениально-отточенным, логически непогрешимым, и с другой стороны — с его запутанным мистическим легковерием, иначе не скажешь. Он не сомневался в реальности своих «видений»[2]), беседовал с призраками подолгу в бессонные ночи, а суе-

---

[2]) В биографическом очерке, приложенном к X тому сочинений Соловьева, Э. Л. Радлов многозначительно замечает: «Признание реальности мистических явлений вытекало из признания зависимости конечного бытия от абсолюта; существование же абсолюта было для Соловьева аксиомой веры».

верные повадки его, которых он не считал нужным скрывать, доходили до предельной странности, — за одну из этих повадок, за «очистительный от бесов терпентин», он, как мы знаем, поплатился жизнью, исподволь отравил себя скипидаром.

Антиномичность Соловьева сказывалась и в том, как он, добрый и жалостливый к людям, бывал жестко-насмешлив и высокомерен, когда чувствовал себя задетым кем-нибудь из инакомыслящих, и как любил он, целомудреннейшей жизни мыслитель, сомнительные остроты, грубоватые каламбуры, сдобренные нередко и непристойным словцом, и как был готов свое самое святое вышутить, обратить в курьез, в карикатуру, в буффонаду...

Характерны для него в этом смысле иные лирические стихи, в особенности любовные. За два года до нашего знакомства, уж на склоне лет, он «без ума» влюбился в молодую женщину — С. М. Мартынову. Этой единственной его любви по напряженной страстности посвящена большая часть его лирических стихов, вышедших отдельной книжкой как раз в 1895 году:

Пусть осень ранняя смеется надо мною,
Пусть серебрит мороз мне темя и виски,
С весенним трепетом стою перед тобою,
Исполнен радости и молодой тоски...

Но вот, что пишет он об этой «молодой тоске» в письме к С. Венгерову: «На вопрос ваш, как я поживаю, прямого ответа дать не могу. Я умер, о чем бесспорно свидетельствует следующая эпитафия, высеченная (вопреки закону, избавляющему женский род от телесного наказания) на моем могильном камне:

Владимир Соловьев лежит на месте этом;
Сперва был филосóф, а ныне стал скелетом.
Иным любезен быв, он многим был и враг;
Но без ума любив, сам ввергнулся в овраг.
Он душу потерял, не говоря о теле;
Ее диавол взял, его-ж собаки съели.
Прохожий научись из этого примера,
Сколь пагубна любовь и сколь полезна вера.

В другой раз, обращаясь к самой Мартыновой, он продолжает этот «юмор висельника»:

Там под липой у решетки
Мне назначено свиданье...
Я иду как агнец кроткий,
Обреченный на закланье.

Все как прежде по высотам
Звезды старые моргают,
И в кустах по старым нотам
Соловьи концерт играют.

Я порядка не нарушу, —
Но имей же сострадание:
Не томи мою ты душу
Отпусти на покаянье.

А любил он тогда со всей восторженностью, на какую был способен, любил «безумно», соглашался все отдать за ласку любимой — и гений свой, и славу, и самое жизнь. Он стал на себя непохожим, «едва удавиться с тоски не успел», как он признается в одном из тогдашних стихотворений, а в других — называет любовь свою «роковой», «беззаветной», «всепобедной».

Надо помнить при этом, что «земные» любви Соловьева неизбежно соприкасались с «любовью небесной», с мистическим устремлением к некоей божественной сущности. Он писал Мартыновой, своему «жестокому» и «сладостному» другу (когда не называл ее «холодной злой русалкой»):

О, что значат все слова и речи,
Этих чувств отлив или прибой,
Перед тайною нездешней нашей встречи,
Перед вечною, недвижною судьбой...

Но славя «нездешнюю» встречу, он же не скупился на сарказмы:

О, как любовь все изменила!
Я жду во прахе надвижим,
Чтоб чья-то ножка раздавила
Меня с величием моим.

Мы знаем, «юмор висельника» не покинул его и тогда, когда воочию совершилось чудо, и она, сама «Вечная женственность», несказанно прекрасной невестой Христовой явилась перед ним в африканской пустыне... Стихотворение «Три свидания», автобиографическое во всех деталях, лучшее тому доказательство.

Близ Каира философ уходит один в пустыню, чтобы встретиться с Ней, с Той, которая сказала ему «однажды в тихий час ночной»:

«В пустыне я. Иди туда за мной».

Кто она? Существо неизреченно-высокое, женское олицетворение мировой души, посредница между землею и небом. Для Соловьева образ ее сливается с дохристианским образом Афродиты-Урании и с Эросом, побеждающим смерть. Он обращается к ней:

Заранее над смертью торжествуя

И цепь времен любовью одолев,
Подруга вечная, тебя не назову я,
Но ты почуешь трепетный напев...

И тут же как зло вышучивает он себя в роли спешащего на свидание друга Божественной:

Смеялась, верно, ты, как средь пустыни,
В цилиндре высочайшем и в пальто,
За чорта принятый, в здоровом бедуине
Я дрожь испуга вызвал...

Мало того. Тот же Соловьев написал позднее стихотворный фарс на тему Софии — «Белая лилия», «граничащий с мистической порнографией», — заявляет Сергей Булгаков, которого никак не заподозришь в неприязни к автору «Трех свиданий». «Это, добавляет Булгаков, одно из двусмысленных и неприятных произведений Соловьева[3]). Однако, тот же автор считает стихи Соловьева софийного цикла имеющими не только поэтический, но как бы и заклинательный характер. «Это впечатление косвенно подтверждается, говорит он, и тем обстоятельством, что в 1874 году, когда Соловьев испытывал первый подъем софийного творчества (второй был в самые последние годы его жизни), в альбоме его записана следующая «заклинательная» молитва об откровении великой тайны:

«Во имя Отца и Сына и Святого Духа.

,Неизреченным, страшным и всемогущим именем заклинаю богов, демонов, людей и всех живущих. Соберите воедино лучи силы вашей, преградите источник вашего хотения и будьте причастниками молитвы моей: да возможем уловить чистую глубину Сиона, да обретем бесценную жемчужину Офира, и да соединятся розы с лилиями в долине Саронской. Пресвятая Божественная София, существенный образ красоты и сладость сверхсущего Бога, светлое тело вечности, душа миров и единая царица всех душ, глубиною неизреченного и благодатного первого сына твоего и возлюбленного Иисуса Христа молю тебя: снизойди в темницу душевную, наполни мрак наш своим сиянием, огнем любви своей расплавь оковы духа нашего, даруй нам свет и волю, образом видимым и существенным явись нам, сама воплотись в нас и в мире, восстановляя полноту веков, да покроется глубина пределом и да будет Бог всё во всем'».

Эта молитва — перевод, как будто, некоего гностического текста. Тогда же Соловьевым написано не менее гностическое стихотворение — «Песня офитов».

---

[3]) Сергей Булгаков. «Тихие думы», из статей 1913-15 г.г. Москва, 1913, стр. 112.

Белую лилию с розой,
С алою розой мы сочетаем.
Тайной пророческой грезой
Вечную истину мы обретаем.

Вещее слово скажите!
Жемчуг свой в чашу бросайте скорее,
Нашу голубку свяжите
Новыми кольцами древнего змея.

Вольному сердцу не больно...
Ей ли бояться огня Прометея,
Чистой голубке привольно
В пламенных кольцах могучего Змея.

Пойте про ярые грозы —
В ярой грозе мы покой обретаем...
Белую лилию с розой
С алою розой мы сочетаем.

Достаточно этого стихотворения, чтобы узнать эзотерические корни соловьевской философии. Он кажется больше гностиком-магом, чем богословом, и его «разгадка» бытия, в сущности, сводится к мистической эротике, к боготворению Св. Софии; так толкует он слова Апостола: «Бог любы есть». Соловьев безусловно верил в реальность воплощения Св. Софии, «ощущая ее близость в течение продолжительного времени», еще тогда, перед «вторым свиданием» в Британском музее. Стихами он сказал так:

Не трижды-ль ты далась живому взгляду,
Не мысленным движением, о нет,
В предвестие, иль в помощь, иль в награду
На зов души твой образ был ответ...

О, лучезарная! Тобой я не обманут:
Я всю тебя в пустыне увидал...

«В Трех Свиданиях, — замечает С. Булгаков (в «Тихих думах»), — дано наиболее явное, не подлежащее никакому перетолкованию повествование об особом, личном характере отношений, существовавших у Вл. Соловьева и Вечной Женственности, принимавшей для него черты ипостасной женщины. Повторные свидетельства о том мы находим в ряде его стихотворений». Когда-то, в 1882 году он писал:

Под чуждой властью знойной вьюги
Виденья прежние забыв,
Я вновь таинственной подруги
Услышал гаснущий призыв.

И с криком ужаса и боли,
Железом схваченный орел,
Затрепетал мой дух в неволе
И сеть порвал и в высь ушел...

А вот из стихотворения, написанного за два года до смерти:

Лишь забудешься днем иль проснешься в полночи, —
Кто-то здесь... Мы вдвоем, —
Прямо в душу глядят лучезарные очи
Темной ночью и днем...

«В истории поэзии, мистики, умозрения, — настаивает С. Булгаков, — Владимир Соловьев является единственным, который не только имел поэтическое и философское созерцание относительно Софии, но приписывал себе еще и личные к ней отношения, принимающие эротический характер, разумеется, в самом возвышенном смысле. Поэтому земную любовь он ощущает для себя, в общем, как некоторое падение или измену. Он не мог сделаться отцом или мужем, ибо чувствовал себя как бы обрученным» ... «В свете этой, так сказать, эротической гносеологии, у Вл. Соловьева София впервые является не только метафизической сущностью, но и ипостасью, конкретною женскою личностью, которая может назначать свидания, писать записочки (в Соловьевском архиве нашлись такие, написанные «автоматическим письмом» — С. М.) и вообще «возиться» со своими адептами, по фамильярному выражению Вл. Соловьева».

И не только поэтическими метафорами и гностической символикой выразил он свое понимание любви, как глубочайшей тайны бытия. В статье «Жизненная драма Платона» (1890 г.) он исповедует по существу то же самое на языке мастерски отточенных силлогизмов, говоря о пяти главных путях любви. «Первый, адский путь... Второй, менее ужасный, но также недостойный человека... путь животных, принимающих Эрота с одной его физической стороной... Третий, действительно человеческий путь Эрота есть тот, на котором полагается разумная мера животным влечениям, предел необходимых для сохранения и прогресса человеческого рода. «Иначе говоря — брак, Гименей. «Но человек, — Соловьев повторяет одну из любимых своих мыслей, — тем-то и выделяется по преимуществу между прочими тварями, что хочет и может становиться выше себя самого; его отличительный признак есть именно эта благородная неустойчивость, способность и стремление к бесконечному росту и возвышению...» Недовольство этим законным (третьим) путем у иных, у большей части, привело к печальному возврату на низшие... беззаконные пути, возвращало людей к доисторическому обычаю звериному, а то и к допотопным глубинам сатанинским. Но некоторые, уклонялись от человеческого пути, честно старались заменить его не низшими беззаконны-

ми, а высшими или сверхзаконными путями, из коих первый (в общем счете четвертый) есть аскетизм (половой, или безбрачие), стремление более, чем к ограничению чувственных влечений, к совершенной их нейтрализации отрицательными усилиями духа в воздержании» . . . Однако «это не есть высший, окончательный, сверхчеловеческий путь любви. Само монашество считает и называет себя чином ангельским; истинный монах носит образ и подобие ангела, он есть «ангел во плоти»; за величайшим монахом западного христианства, святым Франциском Ассизским остается прозвище poverello. Но с христианской точки зрения ангел не есть высшее из созданий. Если человек по существу и преимуществу есть образ и подобие Божие, то носить образ и нодобие служебного духа может быть для него лишь временной предварительной честью. Те самые восточные отцы церкви, которые и восхваляли и установили «ангельский чин» монашества, они же высшею целью и уделом человека признали совершенное соединение с божеством — обожествление или обожение, *δεωσις*, а не *αγγελλωσις*.

Итак, должен быть для человека кроме и выше четырех указанных путей любви, двух проклятых и двух благословенных, еще пятый, совершенный и окончательный путь истинно перерождающей и обожествляющей любви. «Эта любовь — «духовно-телесная», то-есть совершенное соединение божеского с человеческим. Такая любовь и есть «подвиг духовно-физический и бого-человеческий».

Соловьев считает свою любовь к Софии именно такой любовью, но мечтая воплотить ее в действительность, соединить небо и землю, разве все время не соскальзывает он к некоей магической гордыне? Отсюда — его мука и поистине жуткий роман с «Подругой вечной» . . .

От впечатления раздвоенности Соловьева я не мог отделаться и впоследствии, читая внимательно его сочинения, захватывавшие меня широким замыслом, мастерством изложения, непогрешимостью логики и верой в человека. Светом богочеловеческой мудрости сквозит мысль Соловьева — метафизическая ее глубина и вытекающие из нее раздумья на разнообразнейшие темы. И в то же время как часто в этой мысли ощущается что-то недоговоренное, смутное, темное, что-то, с чем он внутренне боролся, заглушая страшным своим смехом испуг, может быть — отчаяние . . .

Раздвоенностью можно объяснить отчасти и ту противоречивую последовательность, с какой менялось его мировоззрение. После двухлетнего приятия материалистического безбожия, на естественном факультете университета, выросший в религиозной семье внук священника Владимир Соловьев вернулся при переходе на филологический факультет к вере в Бога, к христолюбию, и уже не изменял больше вновь обретенной вере до конца дней. Но путь его богопознания был долгий и спотыкающийся путь. Сколько различных этапов на нем,

взаимно-противоречащих друг другу философских «вех», начиная с пантеизма Спинозы (его первой метафизической любви) и попутно так основательно усвоенной им античной диалектики, от Платона и новоплатонников к православной мистике через Канта, Шопенгауэра, Э. Гартмана, Фихте и в особенности Шеллинга и эзотериков XVII-XVIII веков, Якова Беме, Парацельса, Сведенборга и ряда других мыслителей, от которых исходит то «посвятительное знание», что мы называем христианствующим эзотеризмом.

Ни на одном из перечисленных учителей Соловьев не задерживался (если не считать Платона, диалоги которого, в конце жизни, он собирался заново перевести и распределить в известном порядке). Он пользовался своими предшественниками постолько, посколько они были нужны ему в подтверждение его софиологии, этики, эстетики и, наконец, эсхатологии (в предсмертные годы) и посколько, повторяю, не было в нем самом того духовного единства, каким созидается гармоническое мироприятие.

Вера Соловьева в Христа, Сына Божия, и в падшего человека, Им, Спасителем, возвращаемого Богу, — человека, который спасется от греха и смерти и тем преобразит материальный «эмпирический» мир и сделает его опять духовно-сущим в Боге, освобожденным от рабства времени и пространства, — эта вера в конечное преображение вселенной, по глубокому убеждению Соловьева, нуждалась в доказательствах разума, в диалектической силлогистике — не только в вере, в религиозном вдохновении. Спекулятивными ухищрениями разрешалась для него проблема бытия. В упомянутой уже статье о жизненной драме Платона он заявляет решительно: «исключительно фактическая, слепая вера несообразна достоинству человека» и цитует Платона: «великие благодетели человечества — Прометей, Деметра и Дионис. Но трижды величайшим называется и есть отец наш Гермес Трисметист. В телесный образ человеческого общежития он вложил живую душу и двигательницу жизни — философию, не для того, чтобы даром и в готовом виде получил человек вечную истину и блаженство, а для того, чтобы трудовой путь человеческий к истине и блаженству огражден был с двух сторон — и от суеверного демонского трепета, и от тупой животной безотчетности».

Разве такое утверждение естественно в устах догматического, ортодоксального христианина?

Не буду останавливаться на этом основном противоречии в учении Соловьева. Скажу только, что в конечном счете учение Соловьева сводится к попытке, при помощи различных поочередно увлекавших его умозрительных систем, примирить вечно сущее Добро, Абсолют, Трехипостасного Бога, всеобъемлющего и всетворящего, с пребывающим во зле миром материи и силы, миром земного человека, отпавшего от

Божества, злоупотребившего дарованной ему свободной волей. Но человек должен вновь соединиться с Ним, Творцом вселенной. И тогда мир будет преображен и вернется к райскому всеединству. Роль, приписываемая Соловьевым человеческому разуму в этом теогоническом процессе, очень велика и приближает нашего философа к гуманистам-теософам Возрождения.

Отсюда — и этика Соловьева, вытекающая из христианских аксиом.

Когда я встретился с Соловьевым в 1895 году, он как раз завершал свою христианскую этику — «Оправдание добра». Тогда он пришел уже к известному равновесию, покончив счеты с любовью земной после горестной страсти к Мартыновой, и кончая этическую часть своей философской программы, сосредоточился на исторических судьбах мира, на предвидении того, что ожидает человечество, если оно не переродится духовно, т. е. — гибели, хотя бы частичной и временной, по пророчеству Иоаннову.

Но несмотря на то, что в последние годы очень многое отстоялось в его мировоззрении и от многого он отошел, — в первую очередь от идеи кафолической теократии, с римским папой и православным царем и «пророком» над ними (как единственного пути спасения), и заодно — от славянофильского мессианства, — не является ли именно этот период перед концом, самым противоречивым, самым психически раздвоенным? Биографы Соловьева называют этот период «эсхатологическим».

Многих в те годы, последние годы века, возмущал Соловьев и как политический и как религиозный мыслитель. В частности его мистика вызывала самые желчные нападки; одни поэты-символисты сразу признали ее (от соловьевского корня, от теургического уклона его стихотворений, все ветвистое древо нашего символизма). Конечно, были у него и верные друзья и почитатели, но — горсточка. Широким признанием ни в «правых», ни в «левых» кругах он не пользовался. С одной стороны, был он слишком независим и блестящ для общества, привыкшего думать «по трафарету», с другой — было действительно что-то в его умозрительной сложности, мешавшее ясному его пониманию. Ему не прощалась и дерзкая прямолинейность суждений и неколебимая вера в свою правоту. Помню, какое возмущение вызвала в юбилейный пушкинский, 1899-ый, год статья Соловьева, посвященная роковой дуэли. Мысль о моральной ответственности за нее самого поэта (с христианской точки зрения) молва обратила в какое-то злорадное «приятие» философом смерти Пушкина. Проповедь Соловьева о примирении православной и католической церквей, для общей борьбы с безбож-

ным веком, была понята как антинациональная утопия, как измена русскому православию.[4])

Даже самые чуткие психологи зачастую неверно судили о нем, сбитые с толку его «необыкновенностью» и «вседерзанием». В. В. Розанов в книге «Литературные изгнанники» (СПБ. 1913) так характеризуют Соловьева, несмотря на долгое знакомство и дружеские отношения с ним, хотя и прерывавшиеся резкой полемикой: Соловьев «весь был блестящий, холодный (?), стальной (?). Может быть, было в нем ‚божественное', как он претендовал, или, по моему определению, глубоко-демоническое, именно преисподнее; но ничего или очень мало в нем было человеческого (?). . . . Сына Человеческого (по-житейскому) в нем даже не начиналось — и, казалось сюда относится в е ч н о е о п л а к и в а н и е и м с е б я, что я в нем непрерывно чувствовал во время личного знакомства. Соловьев был странный, многоодаренный и с т р а ш н ы й человек. Несомненно, что он себя считал и ч у в с т в о в а л выше всех окружающих людей, выше России, ее Церкви, всех тех ‚странников' и мудрецов ‚Пансофов', которых выводил в ‚Антихристе' и которыми стучал, как костяшками, на шахматной доске своей литературы . . . Пошлое побежавшее по улицам прозвище его «Антихриста», «красивого брюнета Антихриста», не так пошло (?!) и собственно сказалось в улице под неодолимым впечатлением от личности и от всего в совокупности».

Конечно, эта розановская характеристика неверна. Глубокой человечности, самоотверженной доброты было в Соловьеве куда больше, чем претенциозной и холодной самонадеянности. И уж никак не было его христианское «не от мира сего» — демоническим, преисподним, хотя и удивлял он подчас своими странными выходками, а его «диавольский», надрывный хохот пугал впечатлительных современников.

Владимир Соловьев был во всех своих писаниях и в жизни проповедником, моралистом-христианином, отдававшим себя «спасению человечества» и через него и всего мироздания. Проповедь добра была его делом, его подвигом. Не будучи аскетом в первоначальном смысле, он был подвижником. Он не умерщвлял плоти, как анахорет-пустынник, но в трудах умственных, ежедневно, ежечасно отдавал всего себя любви к людям, веруя безусловно в человека, подобие Божие, всю творческую жизнь боролся с диаволом и. . . кончил жизнь в непосильной схватке с духом зла.

Итак, Соловьев не был балован сочувствием соотечественников, а на Западе никто почти им не интересовался, несмотря на книгу его, сочувствующую католицизму, на французском языке: „La Russie et la

---

[4]) На самом деле, В. Л. Соловьев никогда не менял исповедания, а только причастился однажды по католическому канону в знак этого примирения («личной унии»).

religion universelle". В России лишь позднее, когда из сочинений Соловьева стала вырастать целая философская школа, отмеченная очень русским тяготением к богословию (Флоренский, С. Трубецкой, Карсавин, С. Булгаков, Франк, Бердяев, Вышеславцев и др.), прекратились злостные нападки на философа из разных лагерей. Ни к одному из них он не принадлежал. Этим все сказано. У нас «одиночек» не терпят. Еще в год своей смерти пришлось Соловьеву, выпуская стихотворения третьим изданием, энергично защищать свою опороченную Музу. В предисловии (оно было повторено и в четвертом издании), говоря о своих софийных стихах, он так ответил на выпады «неофициальных Катонов», обвинявших его в еретической пагубе: «Более серьезных оговорок требуют два другие произведения „Das ewig weibliche" (слово увещательное к морским чертям) и «Три свидания». Они могут дать повод к обвинению меня в пагубном лжеучении. Не вносится ли тут женское начало в самое Божество? Не входя в разбор этого теософского вопроса по существу, я должен, чтобы не вводить читателя в соблазн, а себя оградить от напрасных нареканий, заявить следующее: 1) перенесение плотских животночеловеческих отношений в область сверхчеловеческую есть величайшая мерзость и причина крайней гибели (потоп, Содом и Гоморра, «глубины сатанинские» последних времен); 2) поклонение женской природе самой по себе, то-есть началу двусмыслия и безразличия, восприимчивому ко лжи и злу не менее, чем к истине и добру — есть величайшее безумие и главная причина господствующего ныне размягчения и расслабления; 3) ничего общего с этой глупостью и тою мерзостью не имеет истинное почитание вечной женственности, как действительно от века воспринявшей силу Божества, действительно вместившей полноту добра и истины, а через них нетленное сияние красоты.

Но чем совершеннее и ближе откровение настоящей красоты, одевающей Божество и Его силою ведущей нас к избавлению от страдания и смерти, тем тоньше черта, отделяющая ее от лживого ее подобия, — от этой обманчивой и бессильной красоты, которая только увековечивает царство страданий и смерти. Жена, облеченная в солнце, уже мучается родами: она должна явить истину, родить слово, вот древний змий собирает против нее свои последние силы и хочет потопить ее в ядовитых истоках благовидной лжи, прадоподобных обманов. Все это предсказано, и предсказан конец: в конце Вечная красота будет плодотворна, и из нее выйдет спасение мира, когда ее обманчивые подобия исчезнут, как та морская пена, что родила простонародную Афродиту. Этой мои стихи не служат ни единым словом, и вот единственное неотъемлемое достоинство, которое я могу и должен за ними признать».

Никогда не работал он усерднее, чем в эти предсмертные годы: свою христианскую метафизику он перестроил, ревностно переводил Плато-

на, выпускал издание за изданием сборники своих стихотворений, проявил лихорадочную деятельность как публицист и всесторонний эрудит, помещал «Воскресные письма» (на разнообразнейшие темы) в «Неделе» Гайдебурова, написал около шестидесяти малых и больших статей для словаря Броктауза и Ефрона, обнаружив тончайшую осведомленность в вопросах догматических, историко-философских и литературных, блестяще полемизировал с Введенским (о Спинозе), с Львом Толстым (о непротивлении злу), с Розановым и Тихомировым (о свободе совести и веротерпимости), стал постоянным сотрудником журнала «Вестник Европы».

В то же время мистические переживания его становились все более острыми, с уклоном к таким фантазмам воображения, которые не назовешь иначе как... болезненной аберрацией. Образ Софии-Премудрости Божией, подробно истолкованный им как соборная душа человечества, стал для него навязчивой идеей. Софийные «видения» молодых лет к нему не возвращались, как будто, но мечта о вечной женственности так пронзила его религиозную настроенность, что обернулась постепенно бредовым диалогом с «Подругой вечной». Он писал ей записки, и ответы на них тоже писал в состоянии, подобном трансу. После его смерти в его бумагах осталось много таких записок и ответов. Но было несколько — подписанных и не его рукой, а действительно... «Софией». Автором их была женщина, о которой философ до того понятия не имел.

Бред гениальных людей заражает и без слов, на расстоянии. В Нижнем Новгороде нашлась некая Анна Николаевна Шмидт, немолодая женщина, по профессии домашняя учительница и журналистка. Была очень бедна и самоотверженно добра, в конце жизни содержала престарелую мать. В журнале Мережковских «Новый Путь» (1904 г.) была помещена ее статья «О будущности», за подписью Тимшевский. В этом журнале был помещен и ее «ответ» Андрею Белому. Встречавшие ее после смерти Соловьева не сомневались, что перед ними помешанная.

Так говорит о ней и Максим Горький в своих «Воспоминаниях». Но С. Булгаков, разбиравший рукописи А. Н. Шмидт, принял всерьез ее мудрость, хотя и признает эту мудрость «жуткой». Произведения А. Н. Шмидт, заявляет он в главе «Тихих Дум» им посвященной, «трактует о последних вопросах христианского сознания, и притом с дерзновенностью, не знающей границ. Они полны догматических новшеств в учении о Св. Духе, Богоматери, о Церкви, о Христе и Святой Тройце...» «О том, что может родиться лишь в недрах церковного самосознания, она говорит... от имени ‚Откровения', каковым и считает свой Третий Завет. В себе она ощущает воплотившийся дух церкви, одновременно единоличной и соборной, и чувствует себя находящейся в общении с небесным ‚Возлюбленным', который впоследствии оказывается воплощенным в Вл. Соловьеве». Несомненно, — добавляет автор «Тихих Дум», — найдутся многие, кому мистика А. Н. Шмидт покажется про-

сто бредом, безумием и вздором или же совокупностью хул и ересей, порожденных вдохновением «духа лестча».

Г-жа Шмидт не читала Соловьева до знакомства с ним, но как бы подслушала его мистическое учение и до такой степени, на расстоянии, прониклась тайными думами философа, что вообразила себя той, кого он называл «Подругой вечной», т. е. воплощением Св. Софии на земле. Она стала писать письма Соловьеву, убеждая его в том, что подобно ей, «мистической Невесте» его, и он, Соловьев, суженый ей «предвечный Жених».

Соловьев отнесся к ней с подобающей осторожностью, но она продолжала убеждать его своими письмами, все более пламенными, и теоретическими статьями на те же его темы — о мистической любви, о «Третьем Завете».

А. Н. Шмидт была, повидимому, существом с большой интуицией. Впоследствии появилась выпущенная книгоиздательством «Путь» (вместе с несколькими письмами к ней Соловьева) часть оставшихся после ее смерти рукописей, о которых тот же Сергей Булгаков, заявляет: «Здесь мы имеем не только интереснейший человеческий документ, историю души совершенно исключительной по своей судьбе, не только сокровенную страницу интимной биографии Владимира Соловьева, но и первостепенной важности мистический трактат, который смело выдержит сравнение с произведениями первоклассных европейских мистиков, как Я. Беме, Портедж, Сведенборг» . . . В ее писаниях — «убеждение в близости конца мировой истории и воля к концу... и проникновенное истолкование апокалипсиса, отнюдь не похожее на рационалистическое искание ключа к ,пророческой азбуке' (от Ньютона до Вейнингера). В то время, когда Достоевского начинал охватывать апокалиптический трепет, а Вл. Соловьев еще не приближался к эсхатологическим темам, нижегородская Сивилла заносила на бумагу свои загадочные видения и прозрения в ,будущность', по своему разгадывая тайну России».

Булгаков ставит вопрос: «Кем же Соловьев должен был почитать самого себя, счастливого избранника, удостоенного любви Св. Софии и свидания с нею лицом к лицу без всякого посредства земной женщины? Не ставить этого вопроса перед собой он не мог, — он вовсе не отличался наивной непосредственностью, да и слишком привык отдавать себе отчет в важнейших вопросах. И однако во всех томах его сочинений мы не находим никакого намека на ответ (если не считать за таковой —до известной степени автобиографическую и как бы самобичующую ,Повесть об антихристе'). В своей глубокой отъединенности и замкнутости, столь противоречащей внешней доступности, Соловьев таил от людей, а может быть и должен был таить свое самое интимное, и в этой обреченности тайне было и нечто нечеловеческое, сверхчеловеческое».

Как бы то ни было, я никак не могу согласиться, внимательно прочитав все писания г-жи Шмидт и письма к ней Владимира Соловьева, с высокой оценкой Булгаковым ее мистики и ее «влияния» на Соловьева. К тому же письма к ней Соловьева ясно показывают, что философ прекрасно отдавал себе отчет в том, что имеет дело с душевнобольной женщиной.

Логическая мысль и бредовая одержимость того или другого рода тесно соприкасаются в целом ряде психических заболеваний. Пристальное общение с больным нужно иногда врачу, чтобы напасть на его чувствительную «точку». В. А. Тернавцев, которому А. Н. Шмидт послала статьи для журнала «Новый Путь» (с анаграмной подписью «А. Тимшевский» и «С»), так же как Мережковский, не сразу догадались, что перед ними умалишенная.

Долго таила А. Н. Шмидт теософскую проповедь свою в ожидании «откровенного» часа. И этот час настал, когда она ознакомилась с софиологией Владимира Соловьева. Тут бред ее вспыхнул ярко: для нее началось христианство «Третьего Завета», христианство Духа Святого, ознаменованное вторым пришествием и таинственным браком Софии-Премудрости Божией, небесной Церкви Христовой, души мира (которую она, как жемчуг, называет «Маргаритой») с Женихом ее в вечности Иисусом Христом (по небесному имени «Рафаилом»). И этого мало: земным воплощением «Маргариты» она почувствовала с фанатичной убежденностью, свойственной безумию, себя, Анну Шмидт, а новым воплощением Христа-Рафаила, Женихом своим возлюбленным — Соловьева.

Открылось это ей весной 1900 года, после того, как Соловьев прочел публично свою «Повесть об антихристе». Но гораздо раньше, еще в 1886 году А. Н. Шмидт так начинала свой ,Третий Завет':

1. Меня избрал Бог орудием Своим, чтобы через меня в третий раз возвестить Свое откровение людям Своим и объявить им волю Свою и призвать их к великому делу Своему.

2. В первый раз Он говорил народу Своему Израилю через Моисея и, вручая ему закон Свой, открылся ему как единый Бог.

3. Во второй раз Он Сам явился в Израиле от его плоти и крови и возвестил ему Имена Отца, и Сына, и Святого Духа.

4. Ныне через меня Он хочет опять обратиться и к погибшим овцам дома Израилева, и к другим Своим овцам, которые и не сего двора, и объяснить им Свои Три Имени, для чего и поручил мне открыть людям многие тайны.

5. А я, которой Он это поручил, я — Церковь Христова, единая и живая, дух соборный и апостольский.

6. Я та, о которой ап. Павел сказал: «по сему оставит человек отца

и мать и прилепится к жене своей, и будут два в плоть едину. Тайна сия велика есть», говорю по отношению к Христу и Церкви. . .[5]).

Итак уже с 86 года она втайне признавала себя олицетворенной Церковью Божией, а пятнадцатью годами позже узнав своего Возлюбленного в образе Соловьева, она доверила ему «Тайну». Затем в 1903 году, за два года до смерти (от воспаления мозга) следующим образом уточнила она эту Тайну в письме к В. А. Т(ернавцеву), изложив ему по-новому несколько членов Символа Веры:

«Узнайте же три главных положения моей Богооткровенной святой веры, т. е. нового исповедания единой христианской веры. Во-первых, **безусловно все догматы и предания православия.** Во-вторых, новое освещение их, выражающееся так: **8-й член символа:** И в Духа Святого, Дочь Божию, животворящую, от Отца исходящую, в Деву Марию, при Благовещении архангела воплотившуюся, со Отцом и Сыном спокланяемую и славимую, говорившую через пророков. **9-й член:** И в Церковь **единоличную, предвечную**, святую, соборную и апостольскую жену Сына Божия, Матерь Его предвечных детей — Ангелов, младенцев, матерь и всех христиан, возрожденных Им через нее, праматерь же всех духов: на земле дважды воплотившуюся, и т. д. **7-й член:** «И восшедшего на небеса и сидящего одесную Отца: оставаясь в нетленном теле на небесах, вторично воплотившегося на земле в 1853 году человеческим естеством (год рождения Вл. Соловьева. — С. М.). Божеское же естество вторично принявшего в 1876 г. при видении Церкви в Египте (второе «свидание» Вл. Соловьева с «Вечной Подругой» — С. М.). и скоро грядущего судить живых и мертвых. Его же Царствию не будет конца»[6]).

После этих цитат говорить подробно о «Третьем Завете» я не буду, разумеется. Но вот — в двух словах: А. Н. Шмидт тоном власть имущего пророка рассказывает на протяжении двухсот страниц Священное Писание, все главное по ее мнению содержание Библии и дальнейшую судьбу христианства до наших дней: довременное бытие Бога-Любви и единосущное триединство «Предвечной Семьи» (Бога-Отца, Сына и Дочери), мятеж злого духа, дни творения, блаженство райского человека и его грехопадение, первое допотопное человечество и Ноевы поколения, историю евреев и жизнь Христа, ереси первых веков и вселенские соборы, папство, разделение церквей, протестантизм, открывший двери современному безбожию и царству антихриста по откровению апокалипсиса, и наконец — возрождение Церкви небесной, победное воцарение последней, вселенской новоизраильской ортодоксии и соединение ее с Христом второго пришествия. Все это — в аспекте непререкаемого православия, не без полемических выпадов про-

---

[5]) Из рукописей А. И. Шмидт, 1916. Изд. «Путь». Москва, стр. 280.
[6]) Loc. cit., Письмо к В. А. Т., стр. 270

тив других исповеданий. А. Н. Шмидт — патриотка, всемирная правда мерещится ей в духе русской веры.

Никаких богословских познаний её писания не обнаруживают. Ничего, как будто, кроме Библии, она не читала. Если кое-что знает о гнозисе «первоклассных европейских мистиков», то очень смутно. У нее все из себя и от себя и предвзято-произвольно до крайности. И тем не менее волевая напряженность ее мыслительных процессов создает подчас иллюзию глубины. Во всяком случае, горячая вера в Бога, сквозящая в каждом ее слове, может сбить с толку — по первому впечатлению. Лучшее свидетельство тому, что такой умудренный мыслитель, как С. Н. Булгаков мог настолько увлечься ею, что называет ее сочинение — «сокровенной страницей интимной биографии Владимира Соловьева».

Письмо Шмидт к В. А. Т., в частности, показывает безусловно и другое: что больная «точка» в ее сознании особенно ярко выступила из хаоса ее теософских «откровений» после того, как она узнала учение Соловьева. Глава XIV «Исповеди» начинается так: — «Прошло много лет со времени первых моих откровений . . . В 1900 г. дочитав до конца ‚Три разговора' Вл. Соловьева, я почувствовала такое состояние, точно меня что-то подымало от земли. Родственность его духа и его идей с моими была мне очевидна. Я написала ему 16 страниц, где изложила вкратце, но сполна, мои верования и чаяния, и полученное мною от Бога учение. Он получил мое письмо 7-го марта, и ответил уже 8-го . . . После этого я стала писать ему много и часто, почти каждый день».

А. Н. Шмидт рассказывает в «Исповеди» и о том, как отзывался на эти письма Соловьев: как назначил ей свидание во Владимире, и как для нее многое «открылось» от общения с ним . . .

Я не сомневаюсь в точности ее записей. А. Н. Шмидт — натура честная, правдивая, к похвальбе неспособная, хотя многое видит так, как ей этого хочется, а не так, как оно на самом деле. Она ничего не выдумывает, утверждая, что в часы ее наитий Возлюбленный не переставал говорить ей о своей вторичной жизни на земле в смертном теле. Так ей действительно мерещилось. «Он говорил мне, в самые первые дни откровения, — записывает она, — что живет в России, именно в Петербурге, и что Он теперь русский». Этот Он — не еврей И. Р. (‚нынешнее воплощение Сына человеческого'), как она думала прежде, а — Соловьев, и она чувствует, перечитывая его стихотворение „Les revenants", что и у него благодаря ей «глаза открылись». . . «С невыразимым волнением, — отмечает она, — я написала ему свое толкование на каждый стих, а на последние — такое:

Бывшие мгновения поступью беззвучною
Подошли и сняли покрывало с глаз . . .
Видят что-то вечное, что-то неразлучное,
И года минувшие, как единый час».

«...Этих минувших лет, спросила я его, было 1867, не так ли? (От смерти Иисуса до 1900 г.)».

«На это письмо долго не было ответа, признается она: — Я мучилась страхом, не повредила ли его здоровью и жизни, если мое письмо застало его еще не довершившимся, не с созревшим самосознанием. Наконец, я получила ласковые строки: с ответом по некоторым вопросам, но молчавшие о моем восторженном важнейшем письме»...

Далее она отмечает: «30-го апреля 1900 г. мы увиделись, побеседовали часа два. Он мне сказал, что преображаться вслед за Христом нужно и другим... и мне. Сказал, что многое, написанное мною, внушено свыше, только изложено по-моему»... А 31 июля того же года она записывает: «Не успев повидаться со мной снова, как ему хотелось, он умер (на другой день моего рождения)... Я провела три дня вблизи его, больного, когда он был уже не в полном сознании. Меня пустили к нему, по просьбе его матери, один раз. Я его увидела спящим. Мы жили далеко друг от друга и я должна была уехать. Через несколько дней я опять приехала, когда его хоронили. Сначала я думала, что все погибло. Но мало-по-малу стала приходить в себя, вспоминать и соображать. А все же Бог открыл мне, что мой Возлюбленный **в последний раз** перед концом мира родится на земле 9 месяцев после смерти Вл. С. Значит 31 июля он зачат был. А 9 месяцев от этого дня истекает 30 апреля 1901 г. — в годовщину нашего свидания».

Ничего больше в своем «Дневнике» о возлюбленном философе А. Н. Шмидт не сообщает. Копий с писем ее к нему в ее архиве не сохранилось. Уцелело только несколько ответов Соловьева, они составляют «приложение» к ее книге. На первой из этих ответов Соловьева, главным образом и ссылается С. Н. Булгаков:

«Соловьев, тронутый восторженным почитанием неизвестной ему женщины, выражает ‚радость по случаю ее писем', говорит, что она ‚близко подошла к истине по вопросу величайшей важности' и ободряюще напутствует ее: ‚Ваше появление кажется мне очень важным и значительным'».

Но были и другие ответы Соловьева, на них С. Н. Булгаков не обратил должного внимания. Удивительно даже, как многоопытный мыслитель мог, прочитав их, прийти к убеждению об «исключительной важности переписки с А. Н. Шмидт для Владимира Соловьева и вообще — этой встречи, происшедшей почти накануне его смерти». Ведь остальные письма звучат совсем по-другому! Во втором, десятью днями позже, благодаря свою корреспондентку «за искренность и правдивость», Соловьев уже по-соловьевски насмешливо отвечает на сумасшедший ее вопрос о «воплотившемся Сыне Человеческом в нынешнем еврее с инициалами И. Р.», о котором она «ложно думала, хоть и предчувствовала русское воплощение»: «Разыскивать лицо, соответствующее инициалам И. Р., пишет Соловьев, не вижу возможности, а получить прямое сообщение свыше не считаю себя достойным. Могу слу-

жить Вам тут лишь своей догадкой: И. Р. — Иуда Раскаявшийся? Но в адресном столе он, конечно, записан под другой фамилией и значит, если бы даже моя догадка была достоверна, то она осталась бы все равно бесполезной».

В третьем письме Соловьев никак не отзывается на ее пламенные излияния, а только сообщает, повидимому отклоняя ее просьбы о свидании: «Собираюсь на несколько дней в Москву и вообще ничего определенного не знаю и не загадываю понапрасну».

Следующее письмо, от 22 апреля, довольно длинное, но и здесь почти сплошь — ирония. Ни на какое сочувствие богословским новшествам А. Н. Шмидт и намека нет. **«Не уявися, что будем,** — посмеивается он, — а пока мы верно чувствуем вечное, но нестерпимо фантазируем и путаемся в пустяках. Три характерных пустяка: 1) Вы продолжаете смешивать меня с моим старшим братом Всеволодом Соловьевым, имевшим какие-то тайные дела с г-жой Блавацкой и написавшим об этом какую-то серую книгу, чему я ни душою, ни телом не причастен. Г-жу Блавацкую я никогда в жизни не видел и ни ее личностью, ни ее «чудесами» и «фокусами» никогда не занимался, а только (и весьма умеренно) теософическим движением, с принципиальной стороны... 2) Зная, как Вы цените мои стихи, я хотел оказать Вам любезность, приславши до выхода книжки те стихотворения, которые Вам были неизвестны . . . 3) Заметив в одном Вашем письме лучшую редакцию одного моего стихотворения („Les revenants") я с удовольствием этим воспользовался. И из этого простейшего факта Вы выводите какие-то сложные заключения . . . Довольно о пустяках. Исповедь Ваша возбуждает величайшую жалость и скорбно ходатайствую о Вас перед Всевышним (разрядка моя- С. М.): Хорошо, что Вы раз это написали, но прошу Вас более к этому предмету не возвращаться. Уезжаю сегодня в Москву и сожгу фактическую исповедь в обоих изложениях — не только ради предосторожности, но и в знак того, что все это только пепел»[8]).

О своем приезде на долгожданное ею свидание он сообщил лаконически телеграммой: «Если есть опасение здоровья, не выезжайте. Мне все равно нужно (быть во) Владимире по другому делу».

К какому «согласию» привело их свидание во Владимире, мы не знаем. Судя по предпоследнему ответу Соловьева, можно думать, что никак не сбылось упование А. Н. Шмидт, и была она не на шутку встревожена впечатлением, какое произвела на Возлюбленного. Дружеское уверение пожалевшего ее философа лучшее тому свидетельство. «Вот два слова в успокоение. — пишет он ей с сострадательной любезностью: — я жив, попрежнему сохраняю к Вам неизменные чувства интереса и симпатии, никакого неблагоприятного впечатления свидание с Вами не оставило, одним словом все по-старому. Теперь очень

[8]) Loc. cit., стр. 285-86.

спешу, а на-днях постараюсь написать больше. Искренне к Вам расположенный Влад. Соловьев».

Наконец, последнее его письмо, от 22 июня (прошло два месяца с Владимирского свидания) уж ничем не сквозит, кроме как намерением прекратить ставшую для него в тягость переписку. «На днях еду в южную Россию, на неопределенное время (?). Как видите, Ваше желание приехать в Петербург, чтобы видеться со мною, независимо от основательности или неосновательности этого желания, все равно не может осуществиться. Очень рад, что Вы сами сомневаетесь в объективном значении известных видений и внушений, или сообщений, которых Вы не знаете. Настаивать еще на их сомнительности было бы с моей стороны н е в е л и к о д у ш н о» (разрядка моя — С. М.).

Тут нечего добавить. «Было бы с моей стороны не великодушно», — этим все сказано. Ни о какой «тайне» Соловьева, угаданной А. Н. Шмидт, «как бы его женским alter ego», не может быть речи. Если он вернулся в Москву «потрясенный» (допустим) после свидания, то не оттого ли, что убедился воочию, на каком «волоске» от безумия человеческое сознание, порывающееся к постижению истин, человеку недоступных?

Жалкое сумасшествие А. Н. Шмидт, вообразившей себя «Подругой вечной», могло усугубить муку Соловьева о самом себе, о безднах собственной души, населенных призраками и грозящих гибелью. Потому что в нем (к тому и сводится моя догадка о трагической р а з д в о е н н о с т и Владимира Соловьева) высокий, светлый, ясный разум, предвкушающий мистическое озарение, уживался с «темными, низшими силами, бившимися в его груди», как проговаривается, рассказывая о его смерти, лучший его друг, самый близкий ему человек, Сергей Николаевич Трубецкой.[9])

Брат Владимира Сергеевича, Михаил, считал опасной е р е с ь ю Соловьевское христианство «Третьего Завета», которое А. Н. Шмидт провозгласила откровением свыше. Тот же Михаил Сергеевич после смерти брата, когда вскрыл посылавшееся им на хранение пакеты, в этих пакетах обнаружил записи о том, как подобно Иисусу Христу умиравший философ искушался диаволом. Эти записи ужаснули религиозного Михаила Сергеевича, в них рассказывалось о ежедневных «возмутительных» беседах с чортом, внешность которого тоже описывалась в подробностях... Вследствие компрометирующего содержания этих записей решено было на семейном совете сжечь их и никому не говорить ни слова.

Так рассказал, со слов М. С. Соловьева и его жены Прасковьи Николаевны, писатель Эллис (сотрудник «Весов», впоследствии католический священник, тоже мистически настроенный поэт). Эллис имел

---

[9]) «Смерть В. С. Соловьева». «Вестник Европы», 1900 г., кн. 9, стр. 420.

с Михаилом Сергеевичем доверительный разговор незадолго до его смерти (в 1903 году) и в свою очередь передал этот разговор, нарушавший семейный «обет молчания», своему давнишнему приятелю, Николаю Владиславовичу Вольскому, известному журналисту. Вольский поделился «тайной» с русскими читателями (значительно позднее, 26 августа 1956 г.) на страницах «Нового русского слова».

Мне, знавшему Соловьева как раз в эти его «эсхатологические» годы, рассказ Эллиса Вольскому не кажется невероятным. Думаю, что не сочли бы ложью эти записи о чорте ни друзья Соловьева — кн. С. Трубецкой, например, или В. Величко, ни даже последний из его биографов проф. К. Мочульский.

С. Трубецкой рассказывал Н. Давыдову,[10]) как «однажды они вдвоем с Владимиром Сергеевичем ужинали в общей зале какого-то ресторана. Соловьев во время оживленного разговора внезапно побледнел, откинулся, замолчав, на спинку стула и так пробыл некоторое время с закрытыми глазами как бы в бессознательном состоянии. Сергей Николаевич не нарушил его, а когда Соловьев раскрыл глаза и ,ожил', то сообщил, что ему представилось видение: кто-то несуществующий приходил к нему» . . .

«В резких переходах от веселости к мрачному безмолвию и наоборот, — пишет другой близкий ему друг, поэт В. Величко, — как и во всем душевном складе Владимира Сергеевича было, если можно так выразиться, нечто медиумическое: точно не все его слова и действия были вполне произвольны, точно какие-то невидимые силы вселялись в тайники его духа». Он же, в другом месте, утверждает, что Соловьев «видел диавола и пререкался с ним».

Мочульский (умерший до разоблачений Вольского о сожженных записях Соловьева) так заключает ссылки на некоторых из названных авторов: «Таково предание: фактическая сторона его, быть может, мало достоверна, но внутренний смысл несомненен: в 1898 году Соловьев пережил реальный опыт темных сил. Он отразился в его поэзии. В стихотворении «В архипелаге ночью» автор свидетельствует:

Видел я в морском тумане,
Всю игру враждебных чар;
Мне на деле, не в обмане
Гибель нес зловещий пар.

В явь слагались и вставали
Сонмы адские духов,
И пронизтельно звучали
Сочетанья злобных слов.

---

10) Н. Давыдов. Из воспоминаний о В. С. Соловьеве. «Голос Минувшего», Декабрь 1916 г.

О встречах с «Подругой вечной» Соловьев повествовал в «шутливых стихах», — продолжает Мочульский[11]), мог ли он дерзнуть с е р ь - е з н о рассказать «просвещенным читателям» о своей встрече с чортом? И он снова прибегает к юмористической форме, чтобы защитить себя от единомышленников генерала Фадеева, который когда-то в Египте внушал ему, что

. . . . . **Прослыть обидно**
Помешанным иль просто дураком.

Стихотворение «Das ewig weibliche», с подзаголовком «слово — увещевательное к морским чертям», начинается следующими строками:

Черти морские меня полюбили,
Рыщут за мною они по следам:
В Финском поморье недавно ловили,
В Архипелаг я, они уже там!

Ясно, что черти хотят моей смерти,
Как и по чину прилично чертям,
Бог с вами, черти! Однако, поверьте,
Вам я себя на съеденье не дам.

Но думается мне, Соловьев прибегал к юмористической форме не только «чтобы защитить себя от генерала Фадеева». Юмор был для него заклинательным средством от темной силы (так же, как для Гоголя, например, и его преемника в этой области — Ремизова).

Вопрос об отношении гениальности к сумасшествию труднейший вопрос. Я разумею безумие не в метафорическом, а в медицинском смысле, когда человек видит, слышит, ощущает и связывает мысли не так, как другие, словно для него мир стал иным, нелепым, невозможным с точки зрения здравомыслящих людей, противоречащим законам природы и инстинкту самосохранения (отсюда у большинства помешанных навязчивая идея самоубийства).

С позитивной, научной точки зрения все, как будто, разрешается довольно просто, хотя не всегда легко разграничить сознание безумное и нормальное, и трудно определить, где начинается собственно ненормальность мыслей и чувств. Но, конечно, психиатрия все более тонко справляется с задачей; она разделила на категории психические заболевания, определила признаки большей или меньшей их силы и во многих случаях изобрела способы лечения. Мозг, как всякая часть человеческого организма при умелом воздействии на него, и физическом и моральном, излечивается, как больная рука или испортившееся зрение.

---

[11]) К. Мочульский, loc. cit, стр. 251-252.

Вопрос осложняется тем, что патологическое состояние мозга не только психо-физиологическая болезнь, но также — искажение духа. Как отграничить нормальную мысль от ненормальной, здоровое ощущение, хотя бы и доступное только избраннейшему из избранных, от сознания, уродливым бредом подменивающего действительность? Поскольку человеку дано не только отражать мир явлений, но и создавать свои миры, действительность у художников-творцов, например, часто совсем не похожа на то, что называется всеми действительностью.

И еще сложнее делается проблема, когда мы имеем в виду мистические касания к «мирам иным». Где провести черту между балезненным самовнушением и прозреванием мудрости? И не доказано ли, что безумец иногда ближе подходит к тайне, к несказанному, чем здравомыслящие?

Самого Соловьева эта проблема интересовала чрезвычайно, особенно в связи с сумасшествием Нитче, умершего от паранойи (в том же 1900 году, что и Соловьев), безумные идеи которого о безбожном сверхчеловеке, в то время, волновали философскую мысль. «Одно из самых характерных явлений современной умственной жизни, — говорит Соловьев,[12]) — и один из самых опасных ее соблазнов есть мысль о сверхчеловеке. Разве не прав несчастный Нитче, когда утверждает, что все достоинство, вся ценность человека в том, что он — больше чем человек, что он — переход к чему-то другому, высшему? Но Нитче не сделал из этой «правды» нужных выводов, не вспомнил, как сделал это апостол Павел, обращаясь к афинянам, о действительном сверхчеловеке, праведнике воскресшем из мертвых; «чуждый» вере христианской и еще не дозревший до серьезной веры в будущего живого антихриста, базельский профессор стал писать о сверхчеловеке вообще, подобно тому, как Тентетников, по уверению Чичикова, писал о «генералах вообще», — шутит Соловьев и добавляет: «Каждый из нас есть сверхчеловек в возможности, потенциально, но чтоб стать таким в действительности, требуется конечно более твердая опора, чем соответственное желание чувства или отвлеченная мысль. Нитче, думая быть действительным сверхчеловеком, был только сверхфилологом. Собственная его история была только воспроизведением первого монолога Фауста — борьбой живой, но больной и немощной души с бременем необъятной книжной учености. Оставаясь все-таки филологом и слишком филологом, Нитче захотел сверх того стать «философом будущего», пророком и основателем новой религии. Такая задача неминуемо привела к катастрофе... Окончательного торжества филологии над более глубокими, но болезненными стремлениями его духа Нитче не перенес и сошел с ума. Этим он доказал искренность и благородство своей натуры и, наверное, спас свою душу. В чисто физические

[12]) В. Соловьев. Собрание сочинений. т. X. Воскресные письма. «Словестность или истина?» стр. 28-32 (1897 т.).

причины душевных болезней я не верю, скоро и никто в них не будет верить(?). Психическое расстройство в случаях, подобных этому, есть крайний способ самоспасения (вопросительный знак и разрядка — мои, С. М.) человеческого внутреннего существа чрез жертву его видимого мозгового Я, оказавшегося несостоятельным в решении нравственной задачи нашего существования».

Все, на мой слух, в этих строчках Соловьева, звучит как невольное его признание о себе самом. Не стал бы он сравнивать идею нитчеанского сверхчеловечества с богочеловечеством апостола Павла, если бы не ощущал себя самого «философом будущего», пророком и основателем новой религии, которому грозит «катастрофа», и если бы не цеплялся за мысль о психическом расстройстве (под бременем «необъятной книжной учености»), как о «самоспасании человеческого внутреннего существа через жертву его мозгового Я, оказавшегося несостоятельным в решении нравственной задачи нашего существования».

Он хотел быть безусловно верующим, христианином, исповедывающим вселенскую ортодоксию, но не так, как учили Церкви (потому и казалось ему столь легким соединение их воедино). Он причислял себя к церкви будущего Третьего Завета, обрекая существующие Церкви антихристову прельщению... Но в то же время, разве не боялся он этой отчужденности своей от церковного сознания, этой греховности горделивого одиночества? Оставалось только сделать еще шаг, во имя «искренности» и «благородства»: «самоспастись», потеряв рассудок. И не допускал он «чисто физических причин сумасшествия, вещественного детерминизма в области духа, — не потому ли не допускал, что больше всего на свете пугало его ощущение болезненных признаков в самом себе?

Иначе говоря, причина раздвоенности Соловьева, антиномичность его физического и духовного образа не есть ли сознававшийся им втайне психический недуг?

В последний раз я видел Соловьева незадолго до его смерти. Если память не изменяет мне, он читал свою знаменитую «Краткую повесть об антихристе» из «Трех разговоров» в зале петербургской Городской Думы. Не помню, все ли читал так, как позже было напечатано в десятом томе его сочинений. Сокращенно, как будто, хотя лекция длилась около двух часов. На слушателей она не произвела большого впечатления. Философ был уже серьезно болен, читал притушенным голосом, подолгу останавливался, только вспышками делался опять прежним вдохновенно-темпераментным чтецом.

Каюсь: в то время лекция показалась мне вялой и неубедительной... На самом деле «Краткая повесть об антихристе» есть самое подлинное свидетельство о Соловьеве, заключительный аккорд его душевной трагедии. Всю жизнь учил он, убеждал о спасении мира от греха и смерти, — этого мира, нашей христианской культуры, подходя к

вопросу с социально-политической и религиозной точки зрения. Отсюда его мечты о вселенской теократии и близкая к Достоевскому мысль о русском историческом призвании (никто горячее и вдохновеннее не поддержал Достоевского, чем Соловьев, в его знаменитых трех речах 1881 года в память Достоевского). Отсюда и апология Сократа не понятого современниками мудреца-пророка, одного против всех. Отсюда и увлечение теософией, историей евреев, Библией, каббалой. И все это — чтобы смолоду глодавшее его сомнение обратилось в пророчество об антихристе и связанной с ним гибели обезбоженного культурного мира...

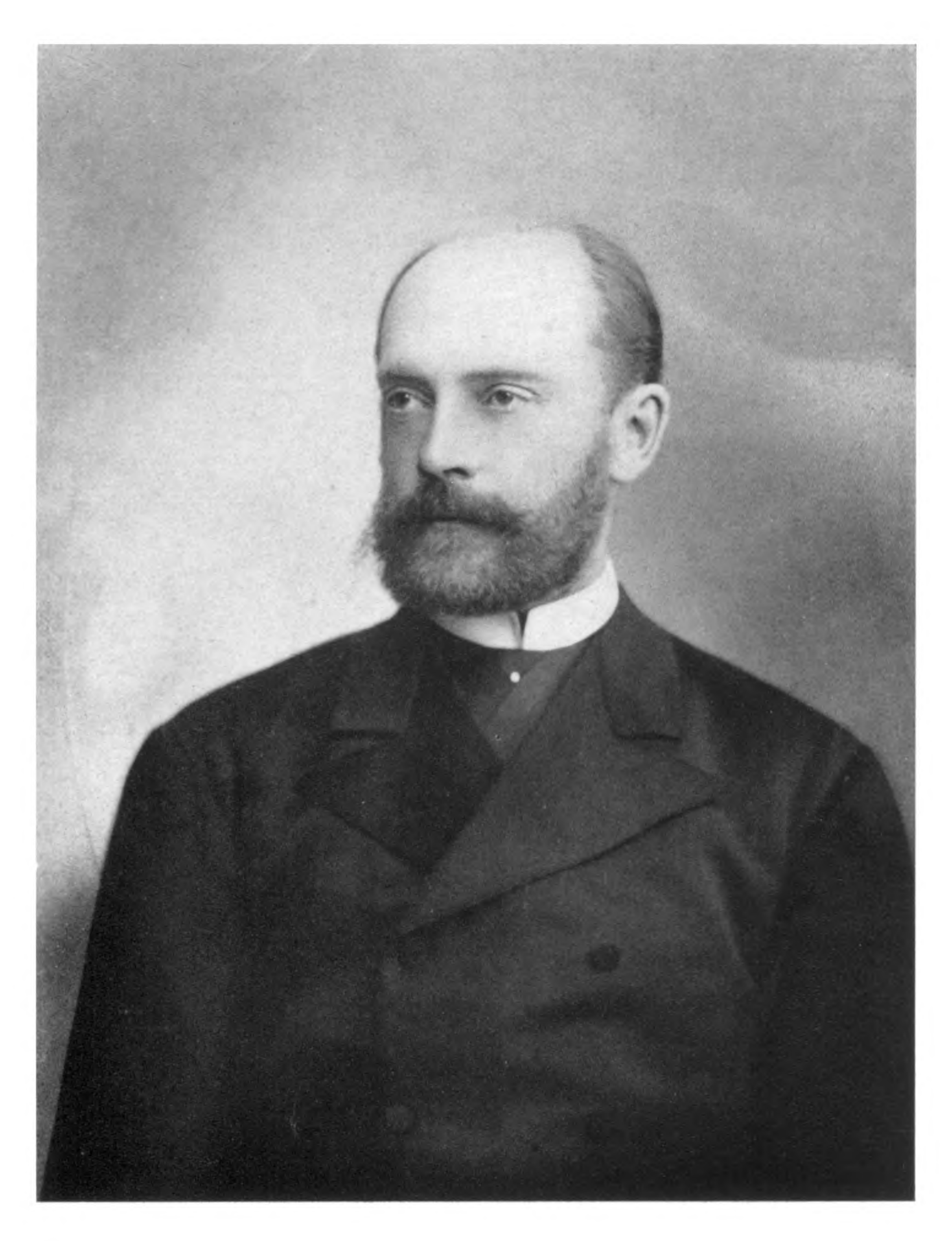
В самом конце «Трех разговоров», читающий повесть об антихристе монаха Пансофия (т. е. всемудрого), отвечает на вопрос «Политика» о том, скоро ли «развязка» нашего исторического процесса, состоящая в явлении, прославлении и крушении антихриста: «Ну, еще много будет болтовни, суетни на сцене, но драма-то уже давно написана вся до конца, и ни зрителям, ни актерам ничего в ней переменить не позволено».

Вот в этих заключительных словах и трагизм Соловьева, одержимого мыслью о неминуемой гибели мира. Эсхатологический детерминизм Соловьева, после всего им же сказанного о свободе воли, дарованной Богом человеку, самое страшное в нем.

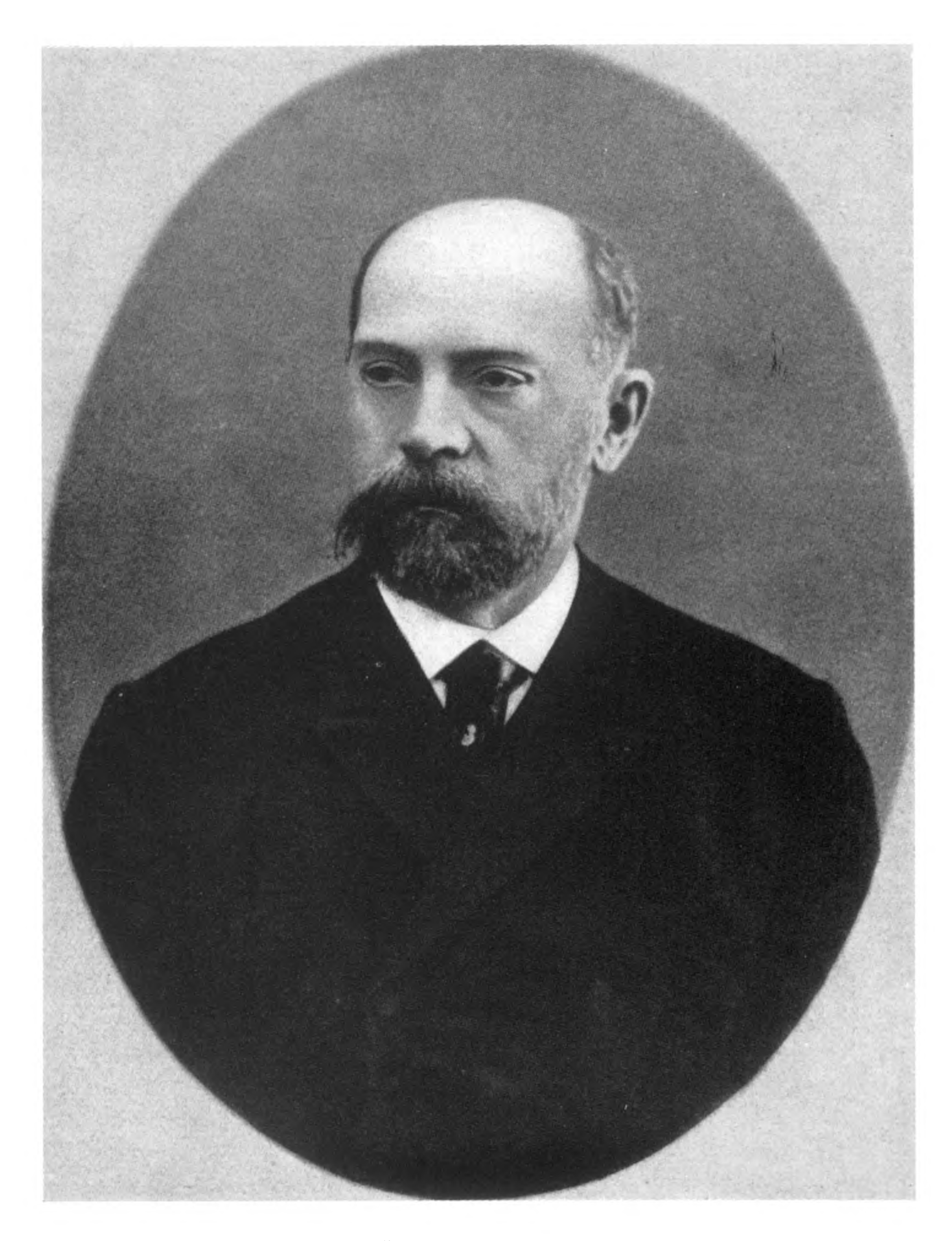
О кончине Владимира Сергеевича в имении «Узком» (принадлежавшем его брату Николаю Сергеевичу, тогда отсутствовавшему) очень задушевно рассказывает А. Панютина[13]).

Агония длилась около двух недель. Сильно страдавший больной, то забывался, то приходил в себя ненадолго. Перед самым концом потребовал священника. Исповедь продолжалась целый час. Местный батюшка причастил его, примирившегося с Православной Церковью. Больше он не приходил в себя. И тихо угас.

[13]) «Последние новости», 27 ноября, 1925 г.



КОНСТАНТИН СЛУЧЕВСКИЙ. *Фотография, 1889 г.*



КОНСТАНТИН СЛУЧЕВСКИЙ. *Фотография, 1902 г.*

Константин Случевский

(1837—1904)

Константин Константинович Случевский — писатель, и замечательный писатель, полузабытый, хотя и занял в истории нашей литературы и в антологиях определенное место — как предтеча «новой» русской поэзии (символическая образность, капризы речевых оборотов, уклон к мистике); отметил это еще Владимир Соловьев, отмечали и поэты предреволюционного поколения, начиная с Валерия Брюсова и Ивана Коневского. На Иннокентии Анненском, вдумчиво ценившем автора «Песен из ,Уголка'», сказалось, пожалуй, и прямое его влияние: некоторые прозаизмы Анненского, народные словечки и метафорические дерзости — не от Случевского ли? .. Но никем из поэтов «Серебряного века», насколько мне известно, это признание Случевского предтечей русского символизма разъяснено не было...

Его поэзия мало волновала читателей, проза — и подавно. А. Маркс преподносил ее читателям «Нивы» вместе со стихами, но многие ли из круга более просвещенных ценителей литературы любили прозаика Случевского? Несмотря на то, что после его смерти возникли «Пятницы Случевского» (продолжавшиеся до самой революции), на которых собирались писатели различнейших толков, — ни один влиятельный критик не проявил к нему, поэту и прозаику, должного интереса, не были оценены по достоинству даже такие капитальные бытовые повести, как «Виртуозы» или «Застрельщики», или «Мой дядя», не говоря уже о более ранних рифмованных повествованиях-поэмах (весь третий том «Сочинений»), быть может растянутых и бледноватых, зато по иносказательному своему смыслу всегда значительных, раскрывающих глубокое и очень личное отношение Случевского к жизни и к основным вопросам ралигиозного сознания.

Объясняется, по-моему, эта недостаточность внимания к Случевскому прежде всего тем, что он не был профессиональным писателем, для современников в нем заслонял писателя сановник, верный «монархической идее» да еще и в звании гофмейстера! Когда лет за шесть до его смерти, я с ним познакомился, он совмещал должности члена Совета министра внутренних дел, члена Ученого комитета и главного редактора «Правительственного вестника» (ему предшествовал рома-

нист-историк Г. П. Данилевский) и близок был к великому князю Владимиру Александровичу (еще в молодости Случевский сопровождал его в числе участников экспедиции на Мурман, Урал и в калмыцкие степи, как естествовед и этнограф[1]).

Декабрьская книжка журнала «Возрождение» за 1955 год обращала на себя внимание биографическим очерком Георгия Мейера: «Случевский (к минувшему 50-летию со дня смерти)». Тут же, в примечании указывалось, что «в одной из ближайших тетрадей» журнала «будут помещены стихи Случевского, еще никогда в печати не появлявшиеся».

Прошло три года — из обещанных стихотворений было напечатано только пять (всего их больше двухсот, под общим заглавием «Загробные песни»). И вот, четыре года спустя, 7 февраля 1958 г. Г. Мейер прочел публичную лекцию о неизданных «замечательных философских стихотворениях» К. Случевского, тех самых, о которых он упомянул четыре года перед тем.

Сколько воспоминаний из далекого петербургского прошлого вызвала во мне эта лекция! Тогда, в самом конце прошлого века, будучи еще студентом университета, я встречал неоднократно К. Случевского у его племянника и племянницы, Феди и Сони[2]) Случевских, близких мне друзей юности, также — у поэта графа Голенищева-Кутузова; с ним Константин Константинович очень считался как с авторитетом по русской поэтике. Свое собственное стихотворное умение он ставил невысоко, с трогательной неуверенностью говорил о том, что́ ему как будто «удалось» и что́ «не вышло».

Вообще чертой его была авторская скромность, хотя больше, чем кто-нибудь из тогдашних поэтов, он «дерзал» выражать мысли необычные, самоуверенно-острые, никого не повторяющие. Автор, небалованный критикой, он не имел претензий на изысканное мастерство. Когда стих к нему «приходил», он, не мудрствуя, спешно записывал... По крайней мере многие стихотворения сочинены им именно так. Об этом говорит его «Песня из ,Уголка'»:

Нет, никогда и никакою волей
Алтарь поэзии насильно не зажечь.
Молчат, как мертвые, ее святые звуки
И не струится огненная речь.

Зато порой, из мелочи, из вздора,
Совсем из ничего, в природе, иль в мечте,
Нетленный дух какой-то силой тайной
Святой огонь нежданно оживит...

[1]) Тогда же вышла его интереснейшая, превосходно написанная книга об этой экспедиции: «По северо-западу России» (изд. А. Маркса).

[2]) Рагозиной в замужестве.

Мне, начинавшему тогда писателю, он советовал: «Не упускайте мгновений наития; когда примерещится строка, немедленно закрепляйте ее: от строки рождается стихотворение. Пусть и ночью около вас лежит бумага и карандаш. Часто приходят строки сквозь сон или при внезапном пробуждении. Не ленитесь тотчас записывать».

Манера эта сочинять «сразу», как бы услышав нашептанные слова, слова из туманов подсознательной глубины, как характерна она для него! Он всегда до конца искренен, непосредственно-прям, ничего не придумывает для внешнего эффекта, хотя у этой привычки «торопить творчество» есть, конечно, и отрицательная сторона: часто не отделаны его строки, не проверена их звучащая плоть, не приведена к ясности логическая последовательность; даже синтаксис похрамывает.

Но стихотворным удачам его не мешали, к счастью, вера в «слепой случай» вдохновения и боязнь изменить чему-то, изглуби подсказанному. Прекрасно звучат многие его строки, совсем классически «простые» и в то же время иногда загадочно-сложные по внутреннему смыслу, что приближает его к Владимиру Соловьеву и к Тютчеву, и к позднейшим символистам, прежде всего — к Иннокентию Анненскому.

В те дни он был старше меня в три раза, но не производил впечатления отягченного годами мудреца. Обворожительно был молод, умственно деятелен, отзывчив. И, повторяю, необыкновенно скромен. Преуменьшал себя, не любил обнаруживать своих обширных познаний во всех решительно областях искусства и точных наук.

Он всю жизнь учился, читал на многих европейских языках, обо всем любопытствовал. Кого еще назовешь из русских поэтов, так широко охватывавших все доступное уму человеческому и все, что грезится за границами постигаемой яви? Из моих современников — поистине никого, несмотря на культурную универсальность таких вдохновителей символизма, как Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский. Обоим были чужды дисциплины позитивного знания; они воспринимали мир как филологи, Иванов — сквозь призму античной колдовской мистики, Анненский — сквозь обманное очарование земной плоти. И тот, и другой в известном смысле богоборствовали, не «принимали» космоса, как он есть, и ограждали себя искусством. В особенности — Анненский, поэт первостепенный, но отрицатель, мучительный скептик, иронист, отравленный ядом французских „poètes maudits".

Русских лириков накануне революции замучило предчувствие национальной катастрофы; от религиозно-просветленного, от православного сознания они были далеки, как ни томились по мирам иным. Случевский, напротив, благостно созидателен. Он не только не давал воли «надгробному рыданию» над жизнью, но шел с упованием и смирением хотя-б и навстречу смерти. Оправдывал смерть, называл смерть злом, тьмой, темной ночью; условно противополагая смерть сияющей ра-

дуге чувственного бытия, смирялся перед ней безусловно, возлюбил смерть как переход к духовной вечности. К этому сводится патетическая его лирика.

Случевский, думается мне, единственный пример в большой русской литературе религиозного приятия мира, благословляющей любви, мудрости без капли отравляющей разум спеси.

Три тома из шести томов его «Сочинений», изданных Марксом в 1900 году (насколько помню), занимают стихи, всего — больше тысячи страниц. В них вся стихотворная гамма мыслителя и поэта, начиная с «Дум» первого тома («Женщины и дети», «Мгновения», «Из природы», «Песни из ,Уголка'», I-LXIV), до последнего стихотворения в третьем томе — «Тоже чувственность». Во втором томе — «Баллады», «Фантазии и сказы», «В пути»; «Элоа», посвященное Владимиру Соловьеву апокрифическое предание; «Бунт» (драматическая хроника). «Драматические сцены — Землетрясение», «В католическом монастыре XV века». Наконец, в третьем томе — поэмы: «Призраки», тоже с посвящением Соловьеву, «В снегах» (памяти Аполлона Григорьева), «Три женщины», «Поп Елисей», «Ересеарх», «Без имени», «Ларчик» (памяти Майкова).

Кто писал о нем из законодателей литературного успеха? Припоминаются: Валерий Брюсов в «Весах» (кажется, некролог), а до того — не вполне убедительная характеристика Владимира Соловьева под заглавием «Мыслитель-импрессионист».

Несомненно, что положение, достигнутое Случевским на правящих верхах, отдаляло от него литературствующую интеллигенцию, — радикалы накинулись на него еще в ту пору, когда, окончив Первый кадетский корпус и выйдя в Семеновский полк (1855 г.), он перешел в Стрелковый Е. В. батальон, поступил в Академию генерального штаба и, поощренный Аполлоном Григорьевым, стал помещать стихи в некрасовском «Современнике» (с 1859 г.). Слишком не соответствовали его строфы тогдашним «гражданским» требованиям. Нападки были оскорбительно-резки, задевали его офицерскую честь. Он вышел в отставку (1861 г.) и уехал за-границу; в течение нескольких лет учился: попал сперва в Берлинский университет, затем в Сорбонну и осел в Гейдельберге, где получил степень доктора философии (1865 г.).

Ученым специалистом он не сделался ни в одной области, но приобрел большие познания в метафизике, истории, литературе, а также — физике, ботанике, зоологии, химии, биологии и т. д. К тому же не угас в нем и писательский пыл. Он вернулся в Петербург (в 1866 году) и начал снова печататься... Но нелегко было «пробиться» писателю в эпоху великих реформ, да и во времена более уравновешенные, если писатель не был связан с радикальной общественностью, — ведь за свою «правизну» долго оставался в тени даже Лесков!

Своих убеждений гейдельбергский доктор не изменил, — сразу, взявшись за публицистику, выпустил брошюру с тремя резкими очер-

ками против Чернышевского и Писарева, и этот выпад возымел те последствия, что целых семнадцать лет (после «Современника») Случевский не печатал стихов. Только в 1877 году стали появляться они опять, в «Новом времени» и «Историческом вестнике» (поэмы «В снегах», «Картина в рамке»).

Были у него и поклонники, даже такие, как Достоевский, но заслуженной широкой известности никогда не было... И причина тому не только его политический консерватизм, отдалявший от него читателя, надолго сбитого с толку Писаревым и Добролюбовым, а весь культурный облик, поразительная образованность, оригинальность мировоззрения, ум ярко-независимый, самородный, чуждый всякой предвзятости и рутине (сам он где-то называет свой ум «несокрушимым»). Сделавшись убежденным эволюционистом, почитателем Дарвина, — какими только теориями и открытиями не увлекался он в области позитивных наук! — не изменял он в то же время своей религиозной углубленности, верил православию в духе умозрительной свободы и мистики...

Случевский был до предела умственно-честен — неколебимо, не боялся самой жесткой правды, мысли свои доводил до конца. Таким было и его отношение к России. Он благоговейно любил Россию, ее «Божьи пустыни», ее нивы, леса, церкви, и крестьянский труд и все противоречия русской истории («Святая Русь» и европейство имперских веков!). Любил всеобъемлющей любовью и тревожился за ее будущее пророческой тревогой. Стоит припомнить стихотворение «Корона патриарха Никона» с последними строчками, словно предрекающими нынешнюю Россию:

...О! кто ж вести возмется
Народ на новый путь неясных благостынь!
И что дадут ему за то, что отберется?
Что тронет сердце в нем, и чем оно забьется
Под усыпальницей развенчанных святынь?
Кто душу новую, из новых сочетаний,
Путем неведомых и темных волхвований,
Как вызов Божеству, на русский люд соткет,
И этой новою, улучшенной душою
Наполнит в нем все то, что станет пустотою, —
И что же, что тогда заговорит народ?

Но оттого, что он Россию любил, оттого и судил ее Случевский строго и так болезненно переживал спесивое лицемерие и стяжательное ловкачество в том общественном кругу, что «давал тон» русской жизни последних царствований. Он чувствовал себя одиноким в мире вырождающегося дворянства, где вращался по наследственной инерции; дышалось ему легко лишь с друзьями, многое перестрадавшими,

как и он сам, с теми, кому он посвящал свои «Песни из ,Уголка'», напоминая о том, что

> **... есть неведомые страны,**
> **Где — в единении святом,**
> **Цветут, как на Валгалле раны**
> **Борцов, почивших вечным сном.**
>
> **Чем больше ран, тем цвет их краше,**
> **Чем глубже — тем расцвет пышней!..**
> **И в этом, в этом сходство наше,**
> **Друзья моих последний дней.**

Отсюда его требовательность к себе самому, но также и к привилегированной среде, его взрастившей. Мрачен колорит большинства его наблюдений над русской действительностью, близкой и далекой; но в современных нравах он особенно остро чувствовал злое и злобное.

Впрочем и историческая быль редко отражалась в его произведениях завораживающей романтикой. Отдаваясь мечтам, он предпочитал обращаться к сказочному Востоку или к легендарным рыцарям, или к богатырям родных степей (по примеру Алексея Толстого). Всегда готовый видеть оборотную сторону медали, говоря об исторической правде, он сгущал тени... Время целительной дымкой ложится на минувшее, но для истинно-зрячего зло становится еще страшнее, когда кануло в прошлое. Свои написанные с убедительным лаконизмом короткие рассказы на темы из всемирной истории, — «В скудельнице» (о зверствах опричины), «Боров» (средневековая казнь), «На месте» (любовь-мучительство художника Ренессанса), «Художественные убийства» (ученики Рибейры), «Удивительное приключение» (гравера Калло) или еще — драматическая хроника «Бунт» по Тациту (римские военачальники-предатели), — эти рассказы Случевский мог бы назвать, как Вилье-де-Лиль Адан, «жестокими». Жестокими, не по психологическому смыслу, как у Вилье, а по страшному своему бытийному реализму.

Еще мрачнее объективен Случевский, когда пишет о современной, хорошо знакомой ему русской жизни. Тут бесстрастно рассказанные эпизоды еще изобличительнее, хотя никогда не сочинены «во осуждение». Автор спокойно удостоверяет, дальше невольной брезгливости не идет. Его авторское спокойствие может даже казаться цинизмом. Но если вглядеться глубже!.. Как бы то ни было, от его объективности, от отсутствия нравоучительной тенденции лишь ярче выступают отрицательные стороны житейской яви. Он не осуждает, не мстит своим павшим героям гневной отповедью, но и не жалеет их, даже тех, кого подстерегает страшный рок.

Откуда эта жесткость — у него, христианина и человека несомненно добросердечного, умеющего прощать? Может быть, следует искать

ответа в его личной жизни? в разочарованиях ранней поры? в несчастной любви?

К сожалению мало, что известно мне из интимной биографии писателя (особенно в раннюю его пору). Знал я однако еще тогда, в Петербурге, что Случевский — из дворянской военной семьи; что отец его был сенатором, а дед со стороны матери — адмирал фон Риккарт; что женился Константин Константинович в первый раз совсем молодым на курской помещице Ольге Капитоновне Лонгиновой[3]) (старше его, богатой, своенравной и претенциозной); что брак не был счастливым, несмотря на любящих отца детей, — три сына: Константин, Владимир, Николай, и две дочери. После многих ссор и примирений, а также бурных его увлечений, он обрел «тихую пристань» с женщиной совсем другого типа, простой и любящей, Агнией Федоровной Рерих (отец ее был выходцем из Швейцарии). Но жена долго не давала развода, лишь на пятьдесят третьем году писателя завершилась эта связь новым браком. Со второй женой[4]) и дочерью от нее, Александрой, провел он последнюю пору жизни — в имении «Уголок», им приобретенном на реке Нарове в Эстляндии. Здесь он увлекался садоводством и рыбной ловлей; здесь написана большая часть «Песен из ‚Уголка'» и «Загробных песен».

Дети Случевского, за исключением дочери Елизаветы, были привязаны к нему и к ласковой мачехе. В Петербурге в их квартиру на Фонтанке ходили в отпуск из корпусов и школ все трое сыновей, только летом ездили к матери в имение близ Курска... Лишь одна Елизавета перешла на сторону матери, сделавшей все, чтобы разлучить ее с отцом. До старости проживая в Ирландии («тайной монахиней» при католическом монастыре), Елизавета Константиновна не изменила неприязненного отношения к нему как к религиозному мыслителю.

Сообщаю эти сведения со слов младшей дочери от второго брака, Александры Случевской, по мужу Коростовец, продолжающей трудовую жизнь (пишет иконы и занимается реставрацией картин) в Лондоне. Она-то и дала мне разрешение на цитаты из «Загробных песен» и, отвечая на мои вопросы, прислала свои отроческие воспоминания.

Александра Константиновна, к слову, рассказала эпизод из юности отца, наложивший по-видимому печать на дальнейшие его раздумия и чувства: «бурный» роман его еще в студенческие гейдельбергские дни с красавицей-разводкой Рашетт (по мужу, французу). Влюбился он по-уши и мечтал о браке. В те годы дружил с ним И. С. Тургенев, которого он поспешил представить своей «невесте». На свое горе! Рашетт, продолжая очаровывать влюбленного студента, решила за его спиной покорить Тургенева, «скрестив шпаги» с Виардо. . . Но все узнается. Случевский тяжело пережил двойное «предательство» — и любимой женщины, и старшего друга и покровителя. Хоть и не удалось Рашетт

---

[3]) Умерла в 1921 г. в г. Славянске.

[4]) Скончалась в Петребурге, в 1942 году.

серьезно увлечь Тургенева, рана, нанесенная Случевскому ими обоими, не зарубцовалась никогда. Следы этого эпизода остались в опубликованном письме Тургенева к Рашетт («Звенья» Луначарского), отвечавшем на ее любовные излияния. Известно также (из архива Виардо), что Тургенев достаточно зло вывел молодого Случевского в лице легкомысленного поэта Ворошилова в романе «Дым»[5]).

Вот все, что я знаю. Но если вдуматься в творчество Случевского, такое богатое драматическими впечатлениями и горестными заметами, то многое покажется отражением пережитого им за долгую жизнь. Сам о себе и от себя он говорит со свойственной ему сдержанностью, лишь мимоходом, но ведь у подлинного поэта все слова в конце концов — о себе самом. Какая авторская правда открылась бы пожалуй критику, если бы умело подвергнуть все написанное Случевским «литературному психоанализу»! Достаточный материал дали бы такие (позднейшие) драматические поэмы, например, как «Землетрясение» (одна из написанных наиболее ярко)... Но фрейдовское «чтение в сердцах» писателей — прием еще недостаточно усвоенный критикой. Помиримся пока с нашей малой осведомленностью и будем судить о стихах и прозе Случевского, не раскрывая «расцветших пышно» ран, которые он скрывал...

Случевский — безусловно поэт замечательный, хотя парадоксально неровный. Рядом со строками вдохновенной мощи и даже мастерской отточенности, сколько у него других — вялых, водянистых, часто ритмически не звучащих вовсе, первых, наскочивших на кончик пера! Не найти, кажется, во всемирной литературе стихотворца, до такой степени лишенного дара самооценки. Как будто сознательно пренебрегал он разницей между простым «разговорным» сочетанием слов и поэтической формулировкой (впечатляющей ведь не только своим прямым смыслом, а и ритмическим и буквенным звучанием). Но встречаются у него отдельные строфы, а иногда и целые стихотворения, поражающие силой, выразительной точностью, очаровывающим лаконизмом.

Какие лирические взлеты иногда и какая мощь определений и метафор! Особенно к концу жизни (девяностые годы) окрепло поэти-

---

[5]) Г-жу Рашетт я часто встречал в моей юности. Она приходилась родной бабушкой с материнской стороны моему закадычному другу от гимназической скамьи Льву Александровичу Велихову (см. «Портреты современников»); нас разлучила с ним в 1917 году революция. Эта старушка-бабушка была в девяностые годы существом на редкость сохранившимся, внешность ее говорила о бывшей красоте, а живостью своей, памятью и юмором она поражала. Помню ее рассказы о Тургеневе, о его насмешливой меткости и смехе, когда дело касалось литературной убогости того или другого пиита; бывало захохочет, повторяя какое-нибудь претенциозно-вульгарное выражение в стихотворении (напр., вместо «птицы» — «пернатое царство»), и начнет кататься по-полу, визжа от смеха. Но о Случевском она не вспоминала при мне.

ческое дарование Случевского, и достигает какой-то лапидарной силы его философская реторика.

Совсем тютчевская иносказательная полнота, например — в этом знакомом по хрестоматиям восьмистишии (не говоря о его эзотерическом смысле):

Упала молния в ручей,
Вода не стала горячей,
И то, что он до дна пронзен,
Сквозь шепот струй не слышит он...
Зато и молнии струя,
Упав, лишилась бытия.
Иного не было пути.
И я простил, и ты прости![6])

Приведу еще одно стихотворение, мне уже пришлось говорить о нем в печати: «Цветок, сотворенный Мефистофелем»:

Когда мороз зимы наляжет
Холодной тяжестью своей,
И все, что двигается, свяжет
Цепями тысячи смертей,

Когда над за́мерзшею степью
Сиянье полночи горит
И, поклоняясь благолепью
Небес, земля на них глядит, —

В юдоли смерти и молчанья,
В холодных, блещущих лучах,
С чуть слышным трепетом дрожанья
Цветок является в снегах.

Нежнейших игл живые ткани,
Его хрустальные листы
Огнями северных сияний,
Как соком красок, налиты.

Чудна блестящая порфира,
В ней чары смерти, прелесть зла.
Он — ощущенье жизни мира,
Он — отрицание тепла.

---

[6]) Один из возможных смыслов — биографический: поэт прощает, — жену? дочь? — за нелюбовь. Он не сумел грозовым своим огнем зажечь ее души́, ему чуждой, и за это сам присужден роком больше не любить.

Его, рожденного зимою,
Никто не видит и не рвет,
Лишь замерзающий порою,
Сквозь сон едва распознает.

Слезами смерти он опрыскан,
В нем звуки есть, в нем есть напев.
И только тот цветком тем взыскан,
Кто отошел, окоченев...

Это стихотворение отметил в свое время Г. А. Мейер, проникая в мистическую символику Случевского.[7]) Хотя Случевский по возрасту (он родился в 1837 году) и принадлежит к старшему поколению, к поколению «еще классиков», но сплошь да рядом осуществляет то, что русские поэты начала века назвали «модернизмом». Разве эти стихи о «Цветке Мефистофеля», — где большинство существительных и глаголов не отвечают прямому смыслу, а «соответствуют» подразумеваемому намерению поэта, — не подлинно-символичны? Разве не преображаются его уподобления в катакрезы, то есть в сопоставления и отождествления самых скромных явлений предметного мира с таинственными сущностями, с загадками Творения?»

В данном случае, предмет — подснежник, скромный малый цвет, рожденный в степи, в снегах. Но тут и степь и снег «соответствуют» смерти: снежный цветок сотворен Мефистофелем. Смерть — как небытие, как «отрицание жизни мира», как «отрицание тепла»; и только тот поймет эти «чары зла», кто «отошел, окоченев»... Какое сложное сближение красоты с холодным северным сиянием-смертью (и с духом зла), — красоты, которую можно распознать (мистически почуять) лишь «сквозь сон».

Сколько стихотворений со схожим символическим содержанием было написано после Случевского модернистами всех толков: борьба Ормузда и Оримана и мысль о конечной победе Добра — не главный ли мотив русской «большой» лирики? Случевский, несомненно, продолжал ее традицию (от Пушкина) и был в то же время зачинателем нашей «новой» поэзии. Во всяком случае, в целом ряде стихотворений он выразил свою символическую поэтику непосредственно, восторгом и мукой своего сердца[8]).

Все это не мешает тому, что большинство его строк, как я уже заметил, не могут считаться поэзией в высшем значении этого понятия... Тут, само собой, многое объясняется эпохой, когда созревал Случевский, иначе говоря — общим недостатком, характерным для второй половины нашего XIX века, снизившим поэзию многих даровитейших

---

[7]) См. «Возрождение», 1953.

[8]) Вспоминается тут и другой старшего поколения поэт, еще более забытый, правда — куда менее значительный, но в каком-то смысле — тоже «родоначальник» — Аполлон Григорьев.

поэтов до беспомощного многословия, — как Фет, хотя бы, Полонский, Фофанов, — отношением к «форме» стиха и к ее теоретическому обоснованию (о их непосредственных предшественниках и говорить нечего).

Случевский писал в те годы, менее всего заботясь о красоте самого стиха, увлекаясь его смысловым *что*, а не художественным *как*. Нужна была заря XX века, чтобы у нас, по примеру французских и английских поэтов, стали писать образцовые стихи не только гении, но и рядовые служители муз. Случевский, чрезвычайно чутко на все отзывавшийся, «заражался» поочередно от многих старших поэтов, и иностранных — Шиллера, Гете, Гейне, Альфреда де Виньи, и русских (по преимуществу их формой) — Некрасова, А. Толстого, и почти не думал о своей собственной «форме»; только в конце он вырос в оригинального мастера, лишь к старости написал лучшую часть «Загробных песен» (до сих пор не опубликованную; издана, в 1902 г., лишь первая часть).

Дурная стихотворная традиция особенно заметна в поэмах Случевского, составляющих том III его «Сочинений» (изд. 1898 г.). Триста страниц этой повествовательной поэзии могут сбить с толку самого доброжелательного критика! Здесь строка за строкой изливаются из автора четырех- и пятистопные ямбы (от Пушкина перенявшие пэонический лад), а то и некрасовские дактили, — изливаются как импровизация, большей частью не достигающая поэтического преображения. Провинциализмом отдают эти растянутые рифмованные повествования Случевского, с ветвистыми отступлениями от главной темы и россыпями описательных мелочей.

А все же в прозаической непринужденности слога и, особенно, в подробностях «с натуры» сказывается и здесь его исключительное своеобразие и делается понятным, почему он начал быстро совершенствоваться в 90-е годы, восприняв новые веяния «конца столетия».

Подробности у Случевского, как бы ни возносился он духом, — необыкновенно *вещны*; врываясь в символические его образы, в одной плоскости с ними, эти подробности (как у тех нынешних живописцев-сюрреалистов, которые сообщают предметам, выписанным кропотливо, как бы оккультную вещность) ранят воображение читателя своим контрастом отвлеченному смыслу целого.

Повторяю: сами по себе, как стихи, конечно не образцовы упомянутые поэмы Случевского; читаешь их с известным трудом, нередко сетуешь на автора за его «косноязычие» (как определил Святополк-Мирский в краткой, на английском языке, истории русской литературы). А все же по справедливости заслуживают и они не забвения, а пристального интереса хотя бы оттого, что отразились и на лучшей его лирике, подчас потрясающей словесным чудом, и на прозе (рассказы), совсем другой по духу, чем стихи. Проза Случевского внешне натуралистична, хоть и отвечает скрытым своим содержанием пафосу позднейших

его лирических пьес и — ранним громоздким поэмам третьего тома «Сочинений».

В поэме «Призраки» автор рассказывает, как незадолго до смерти в Таганроге, Александр I, охотясь на юге, попал со свитой в имение бригадира из «Суворовских Орлов». Несколько лет до этого бригадир скончался: государя принимает его внучка Мария, променявшая петербургский свет на деревенское уединение после того, как изменил ей жених, красавец Багров:

Находчив, смел, самоуверен,
Своим успехам в свете верен.

Между покинутой невестой и царем, чувствующими себя оба глубоко одинокими, происходит длинный, сразу их сблизивший разговор. Царь отечески убеждает девушку вернуться к жизни и занять подобающее ей место при дворе. Сам-то он давно отвергся суетного мира, но знает, что у жизни свои вечные права: разве для мудрого не становится жизнь после смерти бессмертием, веющим на все живое «своим безветренным крылом»? И наполняется животворящей грустью сердце государя, когда на минуту он остается один у окна перед элегически-осенним садом старинного поместья:

Царь огляделся — никого.
Да что же живо? Что мертво?
Прошел к окну. Твердь голубая,
В листве желтевшей проступая,
Сияла ярко...

Мария совета послушалась, в Петербург вернулась, но увидела государя опять лишь на торжественных его похоронах, в гробу. У гроба государя она встретила и свою «несчастную любовь» — Багрова; он стоял с нею рядом —

И поклониться был готов,
Но обменялся только взглядом...
И ясно стало ей без слов,
Что больше нет у ней былого,
Что нет и прежнего Багрова,
И что она сама не та,
И что любовь — пережита.

Вот и все. Как многие повествования Случевского (и в стихах и в прозе), «Призраки» только эпизод, эпизод из преходящей, умирающей и рождающейся вновь действительности. Мы так и не узнаем, что станется с нею, пробужденной для новой жизни Марией. Как и другие жертвы рока, счастливые или несчастные, как вся природа отвека и вовеки сущая, она исполняет закон бытия. Все временно и все вечно.

Как знать: к чему пробуждена
Мария? Что с ней будет дале?
И будет ли указан путь
К чему-нибудь, зачем-нибудь?
Не очертить чертой зарницы?
Не раздробить на звуки гул...

И если теплою весною
Реки ледяная броня
Вдруг раздробляется волною,
Чтоб плыть, сверкая и звеня, —
В Марии быстрое мгновенье
Явило в жизни возрожденье,
И подле тени гробовой
Ударил ключ воды живой.

Так кончается этот длинный рассказ, посвященный Владимиру Соловьеву (около 1300 рифмованных строк) — метафизическим всепримирением...

Большинство поэм Случевского — вариации на ту же тему: любовь не должна страшиться смерти, даже своей собственной. Надо любить смерть, вечно умирающая природа — апофеоз бессмертия и красоты. Случевский, чуть повод, изливается в славословиях ее божественным чарам, на фоне которых человек чаще всего — ее порождение, искалеченное безжалостным себялюбием, темными страстями и заранее обреченной борьбой с физическим исчезновением.

С какой бы стороны не подходил Случевский к жизни, он умиротворенно возвращается к смерти. В литературе (русской — во всяком случае) это единственный пример, кажется, такого просветленного приятия земного рока. Но самое характерное для Случевского — это, что смерть, оставаясь целью жизни, лишь повышает ее ценность, ценность земного тела и его длења во времени, в бесчисленных поколениях. Он любит свою плоть, привязан к ней. С каким трудом, даже в минуты загробных прозрений, он отрывается от земли, «матери-матерей», от физической оболочки своей, обреченной на распад! Воображая себя умершим, он не удерживается от признания:

От останков моих отойти я бы мог,
Но мне жаль их! Я с ними сроднился.

Не отсюда ли в нем так живо страстное чувство отцовства, даже не кровного, если Бог не дал детей, а отцовского чувства к усыновленному ребенку? Герои и героини Случевского, наиболее положительные, часто — происхождения внебрачного, неизвестно откуда взявшиеся приемыши.

Предпоследняя поэма в третьем томе, «Ларчик», говорит именно о таком отцовстве, даже более того — о псевдо-отцовстве. Коллежский ассесор Петр Павлыч Зубков прожил с Марьей Петровной в любви и согласии (даже — влюбленности) целых двадцать два года. Но детей у них не было, и оба скорбели об этом. Мечталось: хотя бы чужого завести! Да так и не завели... Но умерла Марья Петровна. И вот после семи лет вдовства, роясь в чердачной «дребедени», наткнулся Петр Павлыч на портрет в медальоне темнобородого мужчины и на пачку писем к Марье Петровне, подписанных Ф. Ф.:

«Скоро ль приедешь ко мне ты опять?
Быстро наш милый сынок подрастает,
Он уж и ‚мама' умеет сказать»...

Ошеломили Петра Павлыча на минуту, — только на минуту! — ревность к этому неизвестному Ф. Ф. Но тут же вспыхнуло жарко желание отыскать сынка «виновной жены». По письмам, зовут его Федя, и был он отдан отцом в детский воспитательный дом:

Вдруг неожиданно стало светло —
Сына сыскать!..

Пусть — не его сын, не кровный! Он сын жены, ему бесконечно близкой столько лет! В этом нежданном Феде он обретет опять ее, любимую, и будет Феде духовным отцом... Зубков спешит в воспитательный дом за справкой. Но там следы заметены. Ведь Петр Павлыч и «номера» не знает, а после смерти Фединого отца и «срок вышел».

Тут он вспоминает, что покойница, как умирала, в гроб свой приказала положить малый, зеленый, дубовый ларчик. Надо открыть гроб и взять ларчик, — наверное какие-нибудь сведения в нем найдутся! Подав прошение, Петр Павлыч добивается свидания с митрополитом. Но его принимает викарий и сухо отказывает в просьбе: «Тревожить молчание гробов» не полагается без серьезных оснований... Однако препятствия только разжигают желание Петра Павлыча овладеть ларчиком. Он решается на преступление: тайно, как вор, ночью отроет он останки жены и ларчик отыщет!.. Чтобы его кухарка ничего не заметила, нанимает он в окрестностях города дачу и, отослав свою Пелагею вперед «с вещами», лихорадочно готовится к решительной ночи. Ежедневно прокрадываясь к могиле жены, тщательно изучает вокруг почву. Из предосторожности он не покупает лопаты, а берет одну из лопат у кладбищенского сторожа и зарывает поблизости. Наконец, в брезжущее новолуние приступает к работе... Но задача оказалась куда сложнее, чем он полагал. Могила Марьи Петровны не была «вечной могилой» и находилась рядом с местом для покойников не отпетых, самоубийц и казненных преступников, «подле канавки со слизью по дну» и «загнивающими костями».

Зубков упорствует:

Гробокопатель с лопатою слился
Точно все нервы в лопату прошли...
Цепкою мыслью в железо внедрился!
. . . .
Ну, уж явись кто в ту пору мешать —
Он бы схватился с ним, страшен и дик,
Он бы убил, если-б что...

Но ни к чему усилия. Зубков убеждается, что останков Марии Петровны и заветного ларчика, смешавшихся с костями многих безвестных мертвецов, давно уже нет...

Настало утро:

И бурые кости местами торчали
Сбиты и спутаны, как ни взгляни...
В это-то время небес запылали
Дальней зари золотые огни!

Розовый день широко занимался,
Теплым румянцем туман наливался —
Будто туман мертвецом притворялся,
Будто он бледным совсем не бывал...

Стала работа...

И смирился Зубков, — не отыщет он Феди... Зато, выстрадав этот пропавший ларчик, он обрел снова свою любимую жену, с которой связан в вечности, —

Заравнявши
Землю, засыпав лопату землей,
Моху, чтоб след затереть, набросавши,
Двинулся быстро Петр Павлыч домой...

О всепримиряющей смерти, но в духе монашеского православия — и поэма «Ересиарх», жутко-драматический эпизод из былей XIII века — о пленении Ирины, псковской княжны, бароном Оскаром Шрекенбадом, ливонским рыцарем. Превосходно описание неприступного замка с бойницами и рвами, и всей исторической обстановки. При помощи отца Оскара, влюбленного в нее барона-старика, и придворного доктора Ирина сталкивает мужа со стены замка. На это преступление подстрекает ее инок-ересиарх из Пскова, ревностный гонитель латинян и мститель за поруганную Русь. Но убив ненавистного Оскара, Ирина не в силах заплатить по уговору своим телом старому свекру за помощь и сама принимает отраву... А кончается драма на Валааме в

одном из скитов, где умирает инок-ересиарх, каясь в своем подстрекательстве к кровавому насилию:

...Грех судить довлеет только Богу.

И перед смертью, собрав около себя братию, инок сокрушается:

Великий грех на мне! Я думал
Гнать ересь и в гонениях своих
Сам в злую ересь впал. Гоненья — ересь!
Бог тайной вел меня! И тайну эту
Прозрел я!.. Думал до того обманно.

. . . .

Я ужаснулся крови! Я познал,
Что крови несть конца, чуть есть начало.

. . . .

Тут я постиг в себе великий свет!..
Внутри себя Творца я ощутил...

Повести и рассказы Случевского я назвал натуралистичными, как непохожие на его стихи, почти всегда задымленные иносказательным обобщением. Но это — не натурализм фотографической камеры, не схваченная налету действительность, какой она представляется равнодушному наблюдателю, не изображение людей «как они есть», без авторского вмешательства, без принципиального их взвешивания на весах добра и зла... Соблюдая объективность, Случевский и в прозе всегда принципиален, потому что верит, хочет верить в святость мира и, следовательно, в правду жизни. Но насколько свои мысли об этой правде он не прячет, когда говорит стихами, настолько же, переходя на прозу, не дает, за редкими исключениями, воли своему суду, стараясь лишь изображать, предоставляя читателю так или иначе отнестись к изображенному.

И все же его принципиальность чувствуется постоянно — его стремление от земли к небу, от временного, преходящего, к потустороннему, от самолюбивых счетов и соревнования с ближними, от Эроса соблазняющего — к чуду Христовой агапэ. На редкость верен он себе, и то, что кажется подчас психологическим противоречием — лишь поиск неприкрашенной, подлинной реальности в потоке Божественного бытия.

Случевский — христианин, с глубоким (и несколько болезненным) прозрением в смерть. Но, разумеется, христианин мучимый сомнениями, мистик и детерминист одновременно. Недаром прошел он школу позитивного девятнадцатого века. Потому и в поэтических его образах потусторонне-небесное постоянно смешивается с космической беспредельностью, пылающей солнцами...

Также и евангельское его чувство к людям то и дело сквозит страстным порывом к восторгам личной любви и к гордыне национальной

исключительности. Как верующий в Христа, он должен исповедывать всепрощение, а на самом деле, как бы ни скрывал он своего суда, судит он сурово, не дает пощады современному грешнику, жадно всматриваясь в каждый уклон его злой воли. Будь то красавец Грималов (из повести «Виртуозы»), всякого чувства порядочности лишенный, занимающийся темными делами с благотворительницей-мошенницей баронессой Шимак и с дельцами из гвардейских и сановных тузов, вроде графа Верблихова, всякими подлогами добивающегося высокого положения и богатства, или — светские прелестницы, с безжалостным цинизмом обманывающие мужей, или «ростом гренадер» Анна Федоровна Сытина, «баба-фузелир», пускающая деньги в рост через немчика Адама Адамовича, или инженер-вор Пуславин (из другой замечательной повести «Застрельщики»), не только вор, а негодяй, замучивающий больную жену и готовый на любое преступление из капризов сладострастия и алчности к деньгам.

Однако, не только же мошенников и жуиров отмечал зорким своим сердцем Случевский в Петербурге и в русской провинции? Не все же его герои так чудовищно аморальны? Не все. Но словно для того только, чтобы нагляднее вырисовывались пороки остальных, выведены им такие положительные типы, как умная и энергичная великосветская княгиня Бирская и друг ее, доктор Фирс Константинович Дерамов («Застрельщики»). Сам автор, против обыкновения, поясняет заглавия своих двух значительнейших повестей, клеймя главных действующих лиц: виртуозы светской интриги, виртуозы притворства, лжи, плутовства, наживы всеми способами, не исключая преступлений, караемых уголовными законами, и застрельщики-практики пореформенной России, пришедшие на смену крепостникам, бессовестные эксплуататоры рабочего люда, прожигатели жизни и рвачи, на которых управы нет. Что-то щедринское в этом подходе к современности. Но у Случевского сатира не колет глаза, моральные уродства естественно выпуклы, страшный сон — только роковая явь.

Конечно, когда прочтешь и другую прозу Случевского, например — «Мой дядя», «Профессор бессмертия», «Старые часы», «Кто лгал», «Ныне отпущаеши», «Фауст в новом пересказе», «Без хозяйки» или — прелестный отрывок «В калмыцкой степи», или мелкие мастерски завершенные «Наброски», то уж вовсе не натурализм почуется в этой прозе, а некая за наружной правдой таящаяся идеальная суть, так последовательно совпадающая с рассказанным эпизодом, что кажется читателю вовсе не предумышленной, а найденной им самим, читателем, сутью. Случевский, холодно повествуя, остается обличителем, тончайшим психологом и блюстителем религиозной мудрости.

До чего сложный писатель! Как по разному умеет убеждать в своей зоркости! Ближних своих сограждан, мы видели, ценил он невысоко, зато становится мечтателем, почти романтиком, изображая юную девушку, идеальную невесту, ту, которую он-то, может быть, и не встре-

тил, но предчувствовал всю жизнь. Это — весенний благоухающий цветок луговой, еще пронзенный ароматом снега, от белого снежного холода взявший невинность. Это — символ праведного счастья, почти никогда неосуществляемого в борьбе с злолюбием и губящим огнем страсти. Это — девушки-покинутые невесты, цветы нерасцветшие на солнце любви, часто мгновенно загубленные ледяным ветром, а иногда и медленно вянущие в тени: будь то аристократическая Саша Микеева, жертва Полесского, «великого любителя женщин» («Виртуозы») или загадочная Мэри из рассказа «Полусказка», ожившая от летаргии в гробу на своем отпевании, посредница «между видимым и невидимым миром», или крепостная Любанька, изнасилованная пьяницей-помещиком и умирающая безумной старухой в сумасшедшем доме («Мой дядя»), или Полина, некрасивая невеста-самоубийца из рассказа «Без хозяйки», Полина, инстинктивно не пожелавшая, чтобы мать, светская львица Марья Антоновна, «продала» ее стареющему пошляку Семезову, — все они предстоят живым укором старшему поколению, погрязшему в мерзости нравственного разложения, без внимания к великим задачам, которые жизнь задает человеку, жизнь и... смерть.

И смерть... Везде, почти в каждом рассказанном эпизоде — смерть, панихида, гроб, кладбище, потустороннее молчание и «сквозняки» из вечности, мысли о бытии запредельном, жутко острые мысли, хоть и без волшебства и чертовщины, как у стольких писателей, чуть дело коснется мира загробного. Нет, Случевский недаром воспринимает этот видимый мир как рационалист, он верит в победы точных наук, которые будут приближать человеческое сознание к раскрытию тайны творения (уроки гейдельбергского естественного факультета внедрились в него прочно). «Неизвестное вчера — сегодня правда» (Фламарион); «неправдоподобное — оправдоподоблю»: есть и такой эпиграф к «Загробным песням». Теорию Дарвина о происхождении homini sapientis, на которую так страстно нападал Данилевский, он готов признать вящим доказательством инобытия (рассказ «Доктор бессмертия»).

Но можно ли сказать, что это мировоззрение «приятия» бытия и этот теоретический культ смерти, действительно спасали его от ощущения земного ничтожества? Читая его внимательно, приходим к другому выводу: думает-то он, скорбит, несмотря на свой метафизический оптимизм, неизменно о том же — о печали существования, уходящего безвозвратно и неумолимо, о жизни, которуя так жаль уступать времени, об умирании и телесном распаде в могиле. Приятие смерти всегда похоже у Случевского на элегическую тоску. Бродя по кладбищам, он примиряется с концом, благословляет покой, но этот покой — как он далек от райского блаженства! Хоть и убеждает он, говоря о своем посмертном бытии словами умершего, обращенными к живым.

Я никогда не устаю,
Страсть не волнует грудь мою.
Что-б ни узнал, что-б ни слыхал,
Я чист и светел, как кристалл...

Или еще (тоже из «Загробных песен»):

Мы сами музыка, и каждый стал струною,
И музыкою той друг с другом говорим.
О, вы припомните, как мощно вас носили
Мелодии земли к надзвездным высотам —
То были слабые у вас предвозвещенья
Того, что зазвучит в загробной жизни вам.

или:

Да, лишь в бессмертии, когда я захочу,
Я вскормленник земли и солнцу по-плечу!

Вот как он говорит в одной из повестей («Мой дядя») о своих кладбищенских настроениях:

«Люблю я кладбища. Признаются же люди в любви к наукам, странам гор и озер, и морю, и женщине, к тому или другому писателю, так дайте же мне объяснить почему я всегда любил и люблю кладбища. Когда я был очень юн, кладбище было для меня какою-то любопытною загадкою; рука об руку с первыми уроками о вере и бессмертии, кладбища казались мне единственно ощутимыми, единственно несомненными звеньями в бесконечной цепи мироздания и якобы доказательствами бессмертия. Это было очень глупо, но это было так. Гораздо позже, когда я увидел и почувствовал жизнь, как чувствую ее и в настоящую минуту, прожив полвека и прописывая эти строки, кладбища стали для меня такими очевидными воплощениями бесконечного покоя, такими деятельными примирителями, что я за эту одну очевидность и несомненность того, что успокоение ожидает и меня, люблю кладбища и нередко посещаю их. Есть у меня на некоторых из петербургских кладбищ излюбленные уголки, в которых столько для меня воспоминаний, что я смело мог бы назвать их приятным бременем, и потому всегда сажусь посидеть в этих уголках».

В последние годы, когда сильно сдало его здоровье и он, почти вовсе ослепнув, поневоле окончательно замкнулся в темном одиночестве, от его оптимизма осталось немного. В потемках слепоты только острее ощутил он свою обреченную телесность. Поэт почувствовал себя как бы заживо погребенным, и с новой силой хлынули на него воспоминания о невозвратимом и раздумия о загробной тайне. Все, что память ему сохранила о физических и нравственных муках прошлого, о недугах, когда вот-вот казалось, еще немного и — конец, все бреды и страхи этих «умираний» стали выливаться в лирические строки, зву-

чащие то как молитвы Творцу, то как волевое самоутверждение, то как протест богоборствующей гордыни.

Тьма, одиночество могил
И переход наш во владенье
Бесстрастных и безмолвных сил.

Как сыро, холодно и страшно!
Язык молчит — не развязать.
Нет зренья, слуха, ощущенья...
Зачем так скоро отпевать?

Он назвал эти бесчисленные стихи о смерти «Загробными песнями», но в них не столько приоткрываются дали иного мира, сколько до болезненного пафоса заостряется правда агонии и призрачного посмертного присутствия его самого на своих похоронах, на своем погребении и даже во тьме могилы, в гробу со своим разлагающимся телом.

Какая тут любовь и «красота в смерти»! Один ужас тлена, жуткая вещность загробных представлений! Это ясновидение мертвеца всего более, как будто, мучило доживающего свои земные дни поэта, о загробной зоркости сказавшего: «свеж и нов тот взор живущих мертвецов».

Вот стихотворение, откуда эти «живущие мертвецы»:

Я с лишком сорок лет в гробу.
Тот венчик, что лежал на лбу,
Истлел на первых же порах,
Бумаги наших фабрик — прах.
Одежда вслед затем сгнила,
Она поношенной была —
Похуже дали. Башмаки
Истлели: первыми носки
Поддались, пальцы обнажив.
Мне было-б стыдно, еслиб жив
Я был, смотрел по старине,
По человечески, но мне
Со смертью дан особый взгляд,
И, помню я, что был я рад,
Узнав, насколько свеж и нов
Тот взор живущих мертвецов.
Я мог бы недовольным быть,
Чуть начал памятник давить.
Но тяжесть давит только прах,
Тут я над ним во всех правах.
К тому-ж и трещины он дал,
А то бы век надоедал.

Он мхом и плесенью покрыт...
Как счастлив я, что я забыт!
Я очень много поумнел:
Умы разумнее без тел.

Эти «загробные» стихи поэт всю жизнь вынашивал, но напечатать все не успел (из скромности, а также, вероятно, оттого, что слишком глубоко-лично переживал мысль о смерти, терзаясь и надеждой на горний свет, и страхом перед небытием).

В этих песнях Случевский не только философствует о мертвеце, который пребывает свидетелем разлуки со своим собственным телом, он хочет увидеть себя окончательно разорвавшим свои земные путы и улетающим в безмерность космического неба. Стихи этого рода чрезвычайно выразительны и в наши дни поражают нас как бы взятыми из современной космосологии образами:

Вот подо мною, внизу, в глубине,
Звезды, светившие мне в вышине.
Выше — бессчетные звезды миров —
Новых, серебряных мощных костров.
Зори от множества солнц мне видны,
Нет здесь грядущего, нет старины.
Жизнь беспредельна, вдоль страшных высот
Вижу я душ мне подобных полет.
Вон и земля, ночь, в домах огоньки...

Ни прошлого, ни будущего. Вечность. Пространство без границ, зори неисчислимых солнц. Видимы стали когда-то жившие души между кострами бессчетных светил, и где-то там — земля и в домах огоньки... Те же образы повторяются в других стихотворениях, рисуя огромность, ослепительность, великолепие все тех же бездн. Словно бессмертие человека только расширяет во много раз поле его космического созерцания, являясь своего рода телескопом для духа, переставшего жить, но приобретшего дар молниеносного передвижения во всех направлениях пространства и времени, осуществляя идеальную полноту восприятия вселенной:

Свои путины совершая
Косым, пылающим дождем,
Неслись обломки звезд падучих,
Треща и брызгая огнем...

Со всех сторон охвачен ими
Я оставался сам собой,
И спорил взглядами своими
С их непомерной быстротой.

Их раскаленные громады,
Все в искрах и дыша огнем,
Крутясь, шипя, вещали что-то,
Стремясь намеченным путем.

Из их пылавших очертаний
Не выяснялся мне ответ:
Что это — рухлядь ли разбитых
Иль камни будущих планет...

Эти видения дополняются, вернее — поясняются (хотя достаточно туманно) в другом стихотворении, которым я и закончу:

Да, этот мир и ваш в сплетениях — чудесны,
Рисунки плоти здесь, в бессмертии, ясней,
Прочней чем на земле, возможны и уместны,
Поскольку плоть жила в сознании людей.



ЗИНАИДА ГИППИУС. *Рис. Льва Бакста, 1905 г.*



ЗИНАИДА ГИППИУС. *Фотография, 1940 г.*

Зинаида Гиппиус

(1869—1947)

Оглядываясь в конце жизни на прошлое, невольно укоряешь себя... за многое, но больше всего за то, что недооценил иных ушедших из этого мира спутников, не захотел узнать их ближе, когда они были живы, поддался ходячему о них мнению, сплошь да рядом поверхностно-одностороннему.

Одним из таких «укоров» стала для меня Зинаида Николаевна Гиппиус после того, как я прочел и перечел на-ново (благодаря содействию В. А. Злобина, — он унаследовал, по завещанию, архив Мережковских) все, что за долгую жизнь было ею написано. Действительно — все, или почти все, и напечатанное, и неизданное: варианты стихотворений в тетрадях, которые она называла «лабораторией стихов», неоконченные рассказы и статьи, дневники («самый личный», раскрывающий ее обнаженно-правдиво, она собиралась сжечь перед смертью), некоторые письма (неотосланные или ей возвращенные).

Я знал ее, с перерывами, много лет; весь мой «Петербург» и эмигрантский «Париж» связаны с нею, до самой ее смерти осенью 1945 года, а запомнилась мне Зинаида Николаевна еще в Ницце в 92 году, совсем юной, незадолго перед тем вышедшей замуж за Мережковского. Семью годами позже я стал встречать обоих в редакции «Мира искусства».

Ей шел тогда тридцатый год, но казалась она, очень тонкая и стройная, на много моложе. Роста среднего, узкобедрая, без намека на грудь, с миниатюрными ступнями... Красива? О, несомненно. «Какой обольстительный подросток!» — думалось при первом на нее взгляде. Маленькая гордо вздернутая головка, удлиненные серо-зеленые глаза, слегка прищуренные, яркий, чувственно очерченный рот с поднятыми уголками, и вся на-редкость пропорциональная фигурка делали ее похожей на андрогина с холста Содомы. Вдобавок густые, нежно вьющиеся бронзово-рыжеватые волосы она заплетала в длинную косу — в знак девичьей своей нетронутости (несмотря на десятилетний брак)... Подробность, стоющая многого! Только ей могло притти в голову это нескромное щегольство «чистотой» супружеской жизни (сложившейся для нее так необычно).

Вся она была вызывающе «не как все»: умом пронзительным еще больше, чем наружностью. Судила З. Н. обо всем самоуверенно-откровенно, не считаясь с принятыми понятиями, и любила удивить суждением «наоборот». Не в этом ли и состояло главное ее тщеславие? Притом в манере держать себя и говорить была рисовка: она произносила слова лениво, чуть в нос, с растяжкой, и была готова при первом же знакомстве на резкость и насмешку, если что-нибудь в собеседнике не понравится.

Сама себе З. Н. нравилась безусловно и этого не скрывала. Ее давила мысль о своей исключительности, избранности, о праве не подчиняться навыкам простых смертных... И одевалась она не так, как было в обычае писательских кругов, и не так, как одевались «в свете», — очень по-своему, с явным намерением быть замеченной. Платья носила «собственного» покроя, то обтягивавшие ее, как чешуей, то с какими-то рюшками и оборочками, любила бусы, цепочки и пушистые платки. Надо ли напоминать и о знаменитой лорнетке? Не без жеманства подносила ее З. Н. к близоруким глазам, всматриваясь в собеседника, и этим жестом подчеркивала свое рассеянное высокомерие. А ее «грим»! Когда надоела коса, она изобрела прическу, придававшую ей до смешного взлохмаченный вид: разлетающиеся завитки во все стороны; к тому же — было время, когда она красила волосы в рыжий цвет и преувеличенно румянилась («порядочные» женщины в тогдашней России от «макийяжа» воздерживались)[1].

Сразу сложилась о ней неприязненная слава: ломака, декадентка, поэт холодный, головной, со скупым сердцем. Словесная изысканность и отвлеченный лиризм Зинаиды Николаевны казались оригинальничанием, надуманной экзальтацией.

Эта слава приросла к ней крепко. Немногие в то далекое уже время понимали, что «парадоксальность» Гиппиус — от ребячливой спеси, от капризного кокетства, что на самом деле она совсем другая — чувствует глубоко и горит, не щадя себя, мыслью и творческим огнем... Да и позже, после революции, читатель, помнивший Гиппиус по Петербургу, продолжал большею частью думать о ней с предвзятостью, хоть жила она и писала последние полжизни в Париже, и молодая ее репутация должна была бы потускнеть.

---

[1]) Андрей Белый, называвший Гиппиус «Зинаидой Прекрасной», в своих воспоминаниях — «Начало века» (Госиздат, 1933), дает такой несколько карикатурный, как всегда у него, портрет молодой З. Н.: «Точно оса в человеческий рост, коль не остов ,пленительницы' (перо — Обри Бердлея); ком вспученных красных волос (коль распустить — до пят) укрывал очень маленькое и кривое какое-то личико; пудра и блеск лорнетки, в который вставляли зеленоватый глаз... Шлейф белого платья в обтяжку закинула; прелесть ее костяного, безбокого остова напоминала причастницу, ловко пленяющую сатану». Этот злостный портрет А. Белого дает отдаленное представление лишь о «декадентской» личине З. Н. На самом деле ничего ядовито-осиного и «ловко пленяющего сатану» не было в ее глубоком, изнутри сияющем взоре, да и во всем женском ее обаянии.

Религиозная настроенность и любовь к России сочетались в этой парадоксальной русской женщине (германского корня[2]) с эстетизмом и вкусом, воспитанным на «последних словах» Запада. В эпоху весьма пониженных требований к поэзии (поэты толстых журналов подражали Майкову, Фругу, Надсону, повторяя «гражданские» общие места) Гиппиус стала «грести против течения», возненавидя посредственность, пошлость, культурное убожество и в искусстве и в жизни. Отсюда ведь и обида среднего читателя того времени... Но теперь? Теперь, когда все подверглось переоценке, и сделалась «новая» поэзия общедоступной?

К сожалению, и теперь, полвека спустя, Гиппиус остается поэтом почти неузнанным, во всяком случае — недооцененным даже передовой критикой. Еще совсем недавно вышла книга автора, с которым эмиграция привыкла считаться, и в этой книге так характеризуется творчество Гиппиус: «История литературы может оказаться к З. Н. Гиппиус довольно суровой. Она почти ничего не оставила такого, что надолго людям запомнилось бы. Ее писания можно ценить, но их трудно любить. Они бывали оригинальны, интересны, остроумны, умны, порой блестящи, порой несносны, но того, что доходит до сердца, — не в сентиментальном, а в ином, более глубоком и общем смысле, — т. е. порыва, отказа от себя, творческого самозабвения или огня, этого в ее писаниях не было. Наиболее долговечная часть гиппиусовского наследия — вероятно, стихи, но и тут, если вообще возможна поэзия, лишенная очарования и прелести, если может быть поэзия построена на вызывающем эгоизме или даже «эгоцентризме», на какой-то жесткой и терпкой сухости, Гиппиус дала этому пример. Талант ее, разумеется, вне сомнений. Но это не был талант щедрый, и отсутствие всякой непринужденности в нем, отсутствие «благодати» она заменила или искупила (!) той личной своей «единственностью», которую отметил еще Александр Блок»[3]).

Она стала известностью как раз в годы наших встреч на средах «Мира искусства» (1899 г.). Замечены были ее очень «новые» стихи (после совсем ранних — с уклоном к Полонскому и даже к Надсону, что появлялись в разных периодических изданиях, но не вошли ни в один ее сборник), и вызывали эти новые стихи, рядом с признанием культурной «элиты», насмешки в широких кругах, где ко всякой не совсем обычной литературе приклеивался ярлык «декадентства».

Сама Гиппиус, однако, от декадентов, которых называла эгоистами, поэтами без соединяющей, соборной религиозной правды, — убежден-

---

[2]) Отец ее принадлежал к роду обрусевших, еще с XVI века, немцев (из Мекленбурга), мать, урожденная Анастасья Степанова, была сибирячкой.

[3]) Георгий Адамович, «Одиночество и свобода», изд. Имени Чехова, 1956. Нью-Йорк. Стр. 153.

но открещивалась и, обнаруживая в себе с присущей ей честностью признаки декадентства, не щадила и себя. Будучи натурой религиозной, думать иначе она не могла, хотя своим интеллектуальным свободомыслием и своей необыкновенностью (не только психической, но и телесной, возымевшей трагическое влияние на всю ее жизнь) была кровно связана с декадентами и с литературными вкусами навыворот.

Едва примкнув к «Миру искусства», она восстала на равнодушие дягилевцев к религиозной проблематике: не к ним ли обращено уничижительное замечание Антона Крайнего (псевдоним Гиппиус-критика): «Петербургские декаденты — зябкие, презрительные снобы, эстеты чистой воды»? Как только З. Н. окунулась в передовой Петербург, сразу непереносимой показалась ей атмосфера гедонического искусстволюбия, царившая в «Мире искусства», и вместе с Мережковским она задумала «свой» журнал, где говорилось бы о том, о чем эстеты не говорили: о правде христианства, о теологии, об исторической миссии русской церкви. В этом журнале, «Новый путь», и стали появляться отклики З. Н. на многообразные вопросы литературного, общественного и религиозного значения.

Не помню, читала ли она доклады на «Религиозно-философских собраниях», но, сидя за председательским столом, она постоянно вмешивалась в споры, чаще всего чтобы одернуть не в меру увлекшегося Дмитрия Сергеевича или задать вопрос «ребром» кому-нибудь из монахов.

Родился тогда же в «Новом пути» и ее беспощадный alter ego — Антон Крайний. Говоря о юношеских стихах Александра Добролюбова, Брюсова, Ивана Коневского, Волошина, Антон Крайний дал исчерпывающее «объяснение» декадентству как крайней писательской обособленности: декадент пишет для себя, между тем поэзия — всегда «одна из форм, которую принимает в человеческой душе молитва». Гиппиус сказала это и стихами:

Слова — как пена,
невозвратимы и ничтожны.
Слова — измена,
когда молитвы невозможны.

А в ее интимном дневнике я прочел: «Стихи я всегда пишу, как молюсь».

Но молитва — не одиночество, а общение, «соединение многих во имя Единого, общность молитвенного порыва». Отсюда — отповедь Гиппиус современной поэзии, да и своим собственным стихам: она чувствует их тоже очень современными, т. е. «очень обособленными, своеструнными, в своей своеструнности однообразными, а потому для других ненужными». Она говорит это в предисловии к первому своему «Собранию стихов» (1904 г.): «Теперь у каждого из нас отдельный, соз-

нанный или несознанный, — но свой Бог, а потому так грустны и беспомощны и бездейственны наши одинокие, лишь нам дорогие молитвы». И так заканчивается эта отповедь новой поэзии: «Пока мы не найдем общего Бога, или хоть не поймем, что стремимся все к Нему, Единственному, до тех пор наши молитвы, наши стихи, — живое для каждого из нас, — будут непонятны и ненужны ни для кого». В одной из статей «Литературного дневника» (где собраны критические отзывы Антона Крайнего) сказано еще резче: «Почти вся поэзия и литература, поскольку она декадентская, — вне движения истории, человечества, вне борьбы между ‚мы' и ‚я', и она, эта литература, не имеет отношения к движению жизни и мысли».

Прошло полстолетия... Мы знаем теперь, что если религиозный подход Гиппиус к поэзии и верен по существу, то все же несправедлива ее беспрекословность в отношении к новой поэзии, стольким обязанной прежде всего ей, Гиппиус: может быть ярче других модернистов выразила она характерную для конца прошлого и начала этого века влюбленность в красоту и не менее характерный антиномизм — религиозных умонастроений и дерзающего богоборчества. Никак нельзя сказать, что новая поэзия оказалась «ненужной», — иначе не стала бы эта поэзия наиболее долговечным, пожалуй, наследием нашей предреволюционной культуры. Все поддельное в ней, велеречиво-бессодержательное, фокусническое, декоративно-формальное, постоянно забывается, но с годами становится она в лучших образцах лишь бесспорнее, благодаря тому, отчасти, чего и требует Антон Крайний: духовному взлету, если еще — не религии, не «соединению многих во имя Его, Единственного», то несомненно — молитвенных порывов. Пусть у каждого из поэтов только «свой Бог, сознанный или несознанный», лучшие песни их и полувеком позже оказались нужными! И яркий пример тому — творчество самой Гиппиус, хотя так до конца и не обрела она веры немудрствующих и смиренных. Стихи ее — замечательны и по мастерству и по духовной насыщенности. Нет, история литературы не останется к ним «суровой»...

Очень хорошо сказал в свое время о ее «Собрании стихов» 1904 года Иннокентий Анненский: «В ее творчестве вся пятнадцатилетняя история нашего лирического модернизма. Я люблю эту книгу за ее певучую отвлеченность. Эта отвлеченность вовсе не схематична по существу, точнее — в ее схемах всегда сквозит или тревога, или несказанность, или мучительное качание маятника в сердце».[4])

Самое молодое в ее первом сборнике стихотворение «Отрада» помечено 1889 годом. Год замужества: исполнилось ей тогда двадцать лет. Для юношеского начала — какие это строфы необыкновенные!

---

[4]) «Аполлон», кн. 3. Стр. 8—9.

Талант созрел сразу и определилось в ней то, что хочется назвать «лирическим сознанием» — лейт-мотивы, не покидавшие ее в течение всей жизни: недостижимость любви и оставленность Богом, вместе со страстным томлением и по любви всеразрешающей, и по небу:

Мой друг, меня сомненья не тревожат.
Я смерти близость чувствовал давно.
В могиле, там, куда меня положат,
Я знаю, сыро, душно и темно.

Но не в земле — я буду здесь, с тобою,
В дыханьи ветра, в солнечных лучах,
Я буду в море бледною волною
И облачною тенью в небесах...

Но это еще не вполне самостоятельные стихи, в них явно звучит Лермонтов (от него вообще — многое у Гиппиус); лишь четырьмя годами позже написана «Песня», — с нее, собственно, и началась поэтическая карьера З. Н. Стихотворение поражало остротой выразительности и ритмическими вольностями, до того не допускавшимися. И сейчас «Песня» не утратила ни своего очарования, ни историко-литературного значения; тут Гиппиус как бы называет все, что грезилось и о чем плакалось ей в течение жизни:

Окно мое высоко над землею
Высоко над землею.
Я вижу только небо с вечернею зарею,
С вечернею зарею.

И небо кажется пустым и бледным,
Таким пустым и бледным,
Оно не сжалится над сердцем бедным,
Над моим сердцем бедным.

Увы, в печали безумной я умираю,
Я умираю,
Стремлюсь к тому, чего я не знаю,
Не знаю...

И это желанье не знаю откуда,
Пришло откуда,
Но сердце хочет и просит чуда,
Чуда!

О, пусть будет то, чего не бывает,
Никогда не бывает:
Мне бледное небо чудес обещает,
Оно обещает.

Но плачу без слез о неверном обете,
О неверном обете...
Мне нужно то, чего нет на свете,
Чего нет на свете.

Большой смелостью была в то время сама форма стихотворения: в иных строчках — прибавка слога в стопе, нарушающая мэтр («мне нужно то, чего нет на свете»). Этот перебой, вместе с повторением тех же слов и неодинаковой длиннотой строк, сообщает в «Песне» особую прелесть уводящему вдаль лирическому признанию сродни Верлену).

Лишь значительно позже, Блок и Гумилев узаконили этот прием, не слишком привившийся, однако, русскому стиху, — до сих пор писать «паузником», т. е. пропуская или прибавляя слоги в стопе, считается новаторством. Впрочем, Гиппиус не настаивала на своей находке, в большинстве случаев она оставалась верна классическим размерам.

«Классичность» отвечает мужественной ее настроенности, стихи Зинаиды Николаевны и проза — всегда от мужского «я». Более того: если по духу она сродни Лермонтову, но ритмической чеканкой и обдуманным выбором определений ближе к Пушкину. Вот например, ее «Третий Петербург», стихотворение о Петербурге 1919 года, когда умножились ее стихи на политические темы. Пережив мучительнее большинства наших поэтов трагедию «Октября», она посвятила падшей столице эти строфы непревзойденной, пожалуй, гражданской ярости:

В минуты вещих одиночеств
Я проклял берег твой, Нева.
И вот сбылись моих пророчеств
Неосторожные слова.

Мой город строгий, город милый!
Я ненавидел — но тебя-ль?
Я ненавидел плен твой стылый
Твою покорную печаль.

Люблю тебя... Но повседневность
И рабий сон твой — проклял я...
Остра, как ненависть, как ревность
Любовь жестокая моя.

И ты взметнулся Мартом снежным,
Пургой весенней просверкал...
Но тотчас в плясе безудержном
Рванулся к пропасти — и пал.

Свершилось! В гнили, в мутной пене,
Полузадушенный — лежишь.
На теле вспухшем сини тени,
Закрыты очи, в сердце тишь.

Какая мгла над змием медным,
Над медным вздыбленным конем!
Ужель не вспыхнешь ты победным
Всеочищающим огнем!

Чей нужен бич, чье злое слово,
Каких морей последний вал,
Чтоб Петербург, дитя Петрово,
В победном пламени восстал?

Вспомним, к слову, и другой «Петербург», почти вариант этого, относящийся к 1909 году. Начинается им второе «Собрание стихов», выпущенное московским издательством «Мусагет». Уже в ту пору Петербург казался Гиппиус «проклятым», «Божьим врагом», и она призывала на него «всеочищающий огонь». «Пророчеств неосторожные слова» звучат с особой силой в последней строфе:

Нет! Ты утонешь в тине черной,
Проклятый город, Божий враг!
И червь болотный, червь упорный
Изъест твой каменный костяк!

Проклятием Петербургу она разразилась в год, когда возник «Аполлон» (1909), журнал столь «петербургских» художников и писателей. Мережковские не отказались в нем участвовать, но обоих коробила ограниченная искусством, эстетикой, программа журнала, отчужденность «Аполлона» от того, что для Мережковских являлось единственно-важным делом России. Как мир-искусники, десятью годами раньше, «зябкими, презрительными снобами, эстетами чистой воды» казались Гиппиус и апполоновцы. Открытой вражды не возникло (отчасти, думается, благодаря стараниям Вячеслава Иванова), мы продолжали видеться; но лед не таял, запальчивая прямолинейность З. Н. компромиссов не допускала. На страницах «Аполлона» так и не появилось ни одного ее стихотворения.[5])

[5]) Напомню, впрочем, что ни в каком «антиидейном» эстетстве «Аполлон» повинен не был. Об этом определенно говорит и мое, редакционное, «выступление» к первой книжке журнала: «Мечта о вдохновляющем идеале, разумеется, уводит нас за пределы специально художественных тем и задач. Но цели «Аполлона» остаются, тем не менее, чисто эстетическими, независимо от тех идеологических оттенков (общественного, этического, религиозного), которые может получить символ Сребролукого бога — в устах отдельных авторов. Пусть искусство соприкасается со всеми областями культурной сознательности, — от этого оно не менее дорого нам, как область самостоятельная, как самоцельное достояние наше — источник и средоточие бесчисленных сияний жизни».

О поэзии Гиппиус установилось мнение: головной, надуманный поэт... Неправда. Поэт умный и тяготеющий к абстракциям, поэт взвешивающий слова на весах тончайшей сознательности, — вопрос другой. Разве может ум мешать чувствовать и черпать образы из сердечной глубины? Даже эти строфы Гиппиус о Петербурге — разве не полны изглуби звучащего чувства, несмотря на то, что холодят их риторические проклятия?

В этой «жестокой» любви ее и ненависти сказалась двойная природа З. Н. — рядом с мужественной силой, какое женское нетерпение и капризный напор. И самообольщенность: Пушкин не назвал бы своих стихов «неосторожными пророчествами»... Политические стихи Гиппиус (было их много, больше чем у кого либо из русских поэтов, включая Хомякова и Тютчева) часто страдают от жесткой резкости: негодование переходит в грубоватое издевательство над тем, что для нее — хула на Духа... Зато, когда утихал политический гнев и оставалась лишь скорбь о потерянной России, к ней приходили слова совести по-другому убедительные. Вспоминая свой отъезд из советского Петербурга (вернее — ряженое бегство из России с Мережковским и Д. В. Философовым), она пишет всего восемь строк, но — как вылились они из сердца!

ОТЪЕЗД

До самой смерти... Кто бы мог подумать?
(Санки у подъезда, вечер, снег).
Знаю. Знаю. Но как было думать,
Что это — до смерти? Совсем? Навек?

Молчите, молчите, не надо надежды,
(Вечер, ветер, снег, дома...).
Но кто бы мог подумать, что нет надежды...
(Санки. Вечер. Ветер. Тьма).

Поистине своевременно вслушаться внимательно в ее стихи, непонятно пренебреженные, если и не забытые вовсе... Вспоминаются острые словечки Гиппиус, ее экстравагантности, насмешки, ненависть к большевизму, но стихи (напечатано более трехсот) — какие из них остались в памяти новых поколений?

В этом отчасти и ее вина. Стихотворцем она была на-редкость скромным. Тщеславная в жизни, — как любила нравиться и умом и женским обаянием, выдвинуть себя на первый план в кругу писателей, учительствовать, доктринерствовать по всякому поводу, — к своей поэзии относилась она без малейшего славолюбия. Редко читала свои стихи на публичных вечерах и не поощряла разговоров о них среди друзей, — разве в тех случаях, когда поэзия ее давала повод к нападкам «толпы непосвященной». Так же была скромна Гиппиус и как бел-

летрист, автор исключительно тонких, проникнутых зоркой мыслью и острым чувством, а то и сложной философской проблематикой, рассказов (и какой чудесный язык, всегда психологически-верный, поражающий и описательной сжатостью, и правдой простонародных интонаций).[6])

Много лет встречался я с З. Н., переписывался в годы, когда заведывал литературой в эмигрантской газете, где она сотрудничала; бывал у Мережковских и в Петербурге, и на парижской квартире, два летних отпуска жил у них на даче в Канн, где проводил дни с З. Н. в разговорах на литературные, политические, религиозные темы... и все-таки не задумался, как следует, над ее поэзией. Сама она редко-редко прочтет какое-нибудь свое «последнее»... И невдомек мне было, — за все время знакомства с З. Н. и моей искренней привязанности к ней, всегда ровной со мной, приветливой, «простой» и отзывчивой, — как вдохновенно-насыщенны строки, что писала она непрерывно всю жизнь с предельной правдивостью, поверяя как на-духу своим заветным тетрадям изменчивые, противоречивые, но никогда не выдуманные переживания.

Исповедь продолжалась до последнего часа. Стихов накопилось много. Но печатались они сравнительно скупо. В Париже, после изданного «Словом» в Берлине «Дневника» (1911-1921), вышел всего один тоненький сборник — «Сияния» — в 1938 году. При этом нравилось ей подписывать стихи какими-то псевдонимами «на один раз». З. Н. имела слабость к шутливой мистификации. Напомню хотя бы это стихотворение, такое многозначительное! из второго выпуска «Нового Корабля» (1927), подписанное — В. Витовт:

Дана мне грозная отрада
Моя необщая стезя.
Но говорить о ней не надо,
Но рассказать о ней нельзя.

И я ли нем один? Не все ли?
Мое молчанье — не мое:
Слова земные отупели,
И ржа покрыла лезвее.

Во всех ладах и сочетаньях
Они давно повторены,
Как надоевшие мечтанья,
Как утомительные сны.

---

[6]) Между ними есть совсем удивительные, напр., — «Странник», «Судьба», «Нинпш», «Святая плоть» (в сборниках под заглавиями — «Алый меч», «Черное по белому», «Лунные муравьи»). Вообще прозаические миниатюры Гиппиус ждут еще вдумчивой критической оценки. Длинные повести гораздо слабее, в особенности написанные наспех, для заработка, романы, выпускавшиеся ею газетными фельетонами.

И дни текут. И чувства новы.
Простора ищет жадный дух.
Но где несказанное слово,
Которое пронзает слух?

О, родился я слишком поздно.
А бедный дух мой слишком нов...
И вот с моею тайной грозной
Молчу среди истлевших слов.

Писательская скромность Гиппиус происходила от ее повышенной требовательности к себе. Давалось ей все легко, но продумывала она и передумывала строчки с великим тщанием, иногда — подолгу. Не мало стихотворений помечено несколькими датами, от такого-то года до такого-то. Хотя бы — следующее:

ПАМЯТЬ

Недолгий след оставлю я
В безбольной памяти людской...
Но память, — призрак бытия,
Неясный, лживый и пустой, —
На что мне он?

Живу в себе,
А если нет — не все-ль равно,
Что кто-то помнит о тебе,
Иль всеми ты забыт давно?

Пройдут одною чередой
И долгий век и краткий день...
Нет жизни — в памяти чужой:
И память, как забвенье, — тень.

Но на земле, пока моя
Еще живет и дышит плоть —
Лишь об одном забочусь я:
Чтоб не забыл меня Господь.

(1913—1925) СПБ. — Каннэ).

Эта скромная медлительность в прямой зависимости от чисто «пушкинского» отношения Гиппиус к точности речевых формулировок. Вчитываясь в ее строки, поражаешься их завершенности. Как бы ни были неожиданны словесные эффекты — ничего случайного, никакой самодовольной импровизации. От подсознательной глуби (откуда, из мглы первоначальной, ведь все истоки творческого наития) —

к предельной ясности. Она не дает читателю догадываться. Проверены каждое слово, каждый слог, каждая буква...

С другой стороны, хотя Гиппиус любит подчеркнуто-необычные рифмы и грешит подчас словесной вычурой (декадентская закваска), но поэтика ее шире, чем забота о «новизне». Пусть колющая заостренность мысли сообщает иногда ее стихам несколько деланную сложность, она хочет (и это кажется в ней самым «новым» теперь, когда мы так отошли от всякой бальмонтовщины и брюсовщины) той второй простоты, которой достигается искусная безыскуственность поэзии. Пусть нужны ей подчас, чтобы стать понятной, свои неходкие, необщие слова и обороты, — она не боится и того, что коварно-шутливо называет «банальностями».

Этим «банальностям», к слову сказать, посвящено стихотворение, — с таким показным мастерством написанное! — как бы в оправдание «запетых» рифм:

Не покидаю острой кручи я,
Гранит сверкающий дроблю.
Но вас, о старые созвучия,
Неизменяемо люблю.

Люблю сады с оградой тонкою,
Где роза с грезой, сны весны,
И тень с сиренью — перепонкою,
Как близнецы, сопряжены.

Влечется нежность за безбрежностью,
Все рифмы-девы, — мало жен...
О как их трогательною смежностью
Мой дух стальной обворожен!

Вас гонят... Словно дети малые
Дрожат мечта и красота...
Целую ноги их усталые,
Целую старые уста.

Создатели домов лучиночных,
Пустых, гороховых домов,
Искатели сокровищ рыночных —
Одни боятся вечных слов.

Я не боюсь. На кручу сыпкую
Возьму их в каменный приют.
Приглажу зыбкую им зыбку я...
Пусть отдохнут! Пусть отдохнут!

Элемент воли в поэзии Гиппиус неотделим от эмоциональной встревоженности. Даже профетическая тревога звучит у нее непререкаемым приказом. Оттого ее стихи так жестки порой, словно выжжены царской водкой на металлической поверхности; не случайно называет она свой дух «стальным».

Корить ее за это было бы наивно. Такова ее природа. Повелительная прямота присуща ей, всей своей гордостью она против туманных поэтических млений (хотя и признавала их у других поэтов). В жизни и творчестве она ищет категорических решений: то или это. А если противоречит себе, меняет свои «да» и «нет», то потому, что на какой-то глубине вечно двоится ее сознание. Она — двойственна, не двусмысленна; то одна, то другая, но не изменяющая своей страстной честности. По совести — могла сказать:

И лишь в одном душа моя тверда:
Я изменяюсь, — но не изменяю.

«Все признания Гиппиус, — заметил в своем отзыве Иннокентий Анненский, — как бы ни казались они иногда противоречащими друг другу, воспринимаются мною как лирически-искренние; в них есть для меня какая-то минутность, какая-то настойчивая, жгучая потребность ритмически передать «полное ощущение минуты», и в том их сила и прелесть»[7]). Добавлю от себя: ссылаясь на Баратынского, Гиппиус тоже определяет поэзию как «полноту в ощущении данной минуты»...

При современном отношении передовых кругов к поэзии, вообще к искусству, волевая четкость Гиппиус может и отталкивать. Мы доживаем эпоху увлечения, так сказать, «метапсихическим» творчеством, художественной правдой, не поддающейся рационализации, иначе говоря, — правдой касаний к психее подсознательного. Потому-то и стали божками современности — Гельдерлин, Блэк, Рембо, Джойс. Русский символизм, до известной степени, того же толка (не говоря уж об имажинизме и «зауми» разных оттенков)... Нельзя конечно отрицать a priori искусства подсознательных наитий, отрицать во имя логики или того, что Кузмин назвал «прекрасной ясностью», но разве это дает право обесценивать поэзию, поскольку в ней преобладает рацио, а не бредовое воодушевление, не темная фантастика или даже безумие?

В одной из своих повестей-размышлений — «Небесные слова» — Гиппиус говорит устами рассказчика: «Это была у меня не мысль, не знание и не чувство, не ощущение: было то, что я называю сознанием: т. е. чувство — со знанием, ощущение с мыслью». Весь тон ее лирики, имеющей так мало общего с метапсихизмом, — от самоутверждающейся сознательности, от «совпадения» сердца и ума.

---

[7]) «Аполлон», кн. 3, стр. 10.

К нашим символистам она относилась прохладно. Блока любила как человека, но как писателя — только за немногие лучшие строфы, Валерия Брюсова высмеивала не без злости:

Валерий, Валерий,
Всех покоряя — ты вечно покорен,
То красен, — то зелен, то розов — то черен...
Ты дерзко-смиренен и томно-преступен...
О, жрец дерзновенный московских мистерий,
Валерий, Валерий!

Бальмонта не выносила; от Вячеслава Иванова, с его неоязычеством, сторонилась; Анненского никак не воспринимала; Андреем Белым восхищалась за пророческие стихи «Пепла», но антропософские его мудрствования (вместе с самим Штейнером) ни в грош не ставила; Сологуба-поэта глубоко ценила как раз за его «классичность»; о всех «заумных» стихотворцах (Хлебников, Крученых и др.) и слышать не хотела... Впрочем, несмотря на ее тонкое знание искусства и поэзии, критические мнения ее о поэтах наиболее шатки. Вся заполненная собой, она подчас не слышала чужих голосов.

В ее поэзии — три главных темы. Гиппиус была уверена, что к ним вообще сводится подлинная поэзия. Сказала об этом так:

Тройной бездонностью мир богат.
Тройная бездонность дана поэтам.
И разве поэты не говорят
Только об этом?
Только об этом?
Тройная правда — и тройной порог.
Поэты, этому верному верьте:
Ведь только об этом думает Бог.
О человеке,
Любви
И смерти.

«О Человеке» — для нее значило то же, что — о Боге. Она не мыслила человечности без Божества. Человек без Бога представлялся ей чудовищным автоматом, «чортовой куклой» (заглавие известнейшей ее повести). И на протяжении всей жизни З. Н. не изменяла этому чувству Бога, как бы не менялось ее богомыслие.

Вначале можно было думать, что ею преодолена «гордыня» и обретет она в конце концов истинное христианство, отчасти — под влиянием Мережковского. Они были так крепко спаяны духовно, составляли как бы одно целое, несмотря на полное несходство душевных свойств; но Мережковский неуклонно верил в Бога. Гиппиус... только

хотела веры, призывала к вере, в мыслях сводила все проблемы жизни к Нему, «Единому, Единственному»... Но разве верила? Кое-кто из критиков, после выхода в свет ее первого «Собрания стихов», отнесся к ней как к религиозному мыслителю. Мариэтта Шагинян в отдельной брошюре («О блаженстве имущего») доказывала, что «поэзия Гиппиус, вся, от корней до верхов, — религиозна».

Недавно я перечел эту достаточно забытую брошюру. Автор определяет поэзию Гиппиус как «идейно-целостное, религиозно-действенное волеучение». Отметив, что «тоске по жизни, а еще вернее — *по иной* жизни, посвящено наибольшее число ее стихотворений», Шагинян отмечает и то, что «с точки зрения психологии», эта поэзия «показатель пределов души человеческой, а не ее норм. Это именно *поэзия пределов*... Отсюда такая антиномичность тем, почти ни у кого из наших поэтов не встречающаяся. На каждое утверждение приходится отрицание, на каждое *да* есть *и нет*». Далее Шагинян говорит о преобладающей ноте в христианстве Гиппиус: «Она пошла не путем резиньяции. Та истина, которую она узнала в себе, ощутила в себе бессловесно, оказалась в органическом противоречии с истиной аскетизма. Христианский аскетизм обернулся к Гиппиус со стороны своего безволия, и этот лик христианского безволия она не приняла».

Тут иллюстрацией может служит стихотворение, написанное З. Н. в 1904 году — **«Не здесь ли?»**

Я к монастырскому житью 19
Имею тайное пристрастье...
Не здесь ли бурную ладью
Ждет успокоенное счастье?

В полночь — служенье в алтаре,
Напевы медленно-тоскливые...
Бредут, как тени на заре
По кельям братья молчаливые.

А утром — звонкую бадью
Спускаю я в колодец каменный
И рясу черную мою
Ласкает первый отсвет пламенный.

Весь день работаю без дум,
С однообразной неизменностью,
И убиваю гордый ум
Тупой и ласковой смиренностью.

Я на молитву становлюсь
В часы вечерние, обычные,
И говорю, когда молюсь,
Слова чужие и привычные.

Так жизнь проходит и пройдет
Благим сияньем озаренная,
И ничего уже не ждет
Моя душа невозмущенная.

Неразлучима смена дней,
Живу без мысли и без боли я,
Без упований и скорбей,
В одной блаженности — безволия.

В этих строфах — явная насмешка над религиозной покорностью. Гиппиус презирает то, что зовет «блаженностью безволия», монастырскую смиренность она величает тупой, без упований и скорбей...

Но в христианстве она «не приняла» и многого другого, чего не мог угадать автор упомянутой брошюры «О блаженстве имущего». Раскрылось это в Гиппиус лишь позднее. Ничего общего, замечу попутно, в ее «неприятии» с бунтом Мережковского, восстававшего на Церковь (поскольку, по его мнению, она догматически окаменела), но — еретика гармонично-целостного и даже детски-наивного в своем богословском громогласии. «Неприятие» Гиппиус гораздо глубже, и пламеннее ее порывы в религиозном утверждении и отрицании и в греховном безудерже, — хоть проявлялись эти порывы не в жизни, а лишь в плане умозрительном, так же, впрочем, как и христианство Мережковского[8]). Но разве к поэтам не приложима особая мерка? Их песни — дела их. Мы не можем не верить Гиппиус, когда она восклицает:

Люблю я отчаянье мое безмерное,
Нам радость в последней капле дана.
И только одно здесь я знаю верное:
Надо всякую чашу пить — до дна.

В. А. Злобин одну из своих статей о З. Н. назвал — «Неистовая душа»[9]). Злобин долгие годы не расставался с четой Мережковских, пережил с ними вместе эмигрантские мытарства, а после кончины Дмитрия Сергеевича (7 декабря 1941 года), оставался один при З. Н. до самой ее смерти (9 сентября 1945 г.). Свидетельство Злобина заслуживает внимания:

«Вот она — в своей петербургской гостиной или в парижском «салоне»... Кто, глядя на эту нарумяненную даму, лениво закуривающую тонкую надушенную папиросу, на эту брезгливую декадентку, мог бы сказать, что она способна живой закопаться в землю, как закапывались в ожидании Второго Пришествия раскольники, о которых с та-

[8]) В одной из глав («Хлеб жизни») «Литературного дневника» З. Н. замечает: «Мережковский горел, кажется, чистым огнем, но в этом пламени, все-таки, довольно осторожный и холодноватый».

[9]) См. «Возрождение», № 47, 1955 г.

ким ужасом и восторгом рассказывает в своей книге «Темный лик» В. В. Розанов? Да, такой в своем последнем обнажении, была З. Н. Гиппиус — неистовая душа... Мы привыкли к ледяному тону, к жестокому спокойствию ее стихов. Но среди русских поэтов XX века, по силе и глубине переживания, вряд ли найдется ей равный. Напряженная страстность некоторых ее стихотворений поражает. Откуда этот огонь, эта нечеловеческая любовь и ненависть? Нет, Второго Пришествия, какого ждали раскольники, она не ждала, но какого-то другого, равного ему по силе событию ждала. И дождалась: в России произошла революция. Дальнейшее известно: гибель России. Как бы конец мира, но без Второго Пришествия:

Если гаснет свет — я ничего не вижу.
Если человек — зверь, я его ненавижу.
Если человек хуже зверя — я его убиваю.
Если кончена моя Россия — я умираю.

Она действительно как бы умерла, сошла живой в могилу, «закопалась», чтобы вместе с Россией воскреснуть. И может быть никто этого воскресения не ждал с таким трепетом, не молился о нем так горячо, как она».

В «Сияниях» есть стихотворение, свидетельствующее об этих страстных ее молитвах:

Я от дверей не отойду.
Пусть длится ночь, пусть злится ветер.
Стучу, пока не упаду,
Стучу, пока Ты не ответишь.
Не отступлю, не отступлю,
Стучу, зову Тебя без страха:
Отдай мне ту, кого люблю,
Восстанови ее из праха!
Верни ее под Отчий кров,
Пускай виновна — отпусти ей!
Твой очистительный покров
Простри над грешною Россией!
И мне, упрямому рабу,
Увидеть дай ее, живую...
Открой!
Пока она в гробу
От двери Отчей не уйду я —
Неугасим огонь души,
Стучу — дрожат дверные петли,
Кричу к Тебе — о, не замедли!

О муке своей, неотделимой от судьбы России, и о метафизической муке говорила З. Н. не только стихами. В рассказах, в теоретических

статьях она постоянно возвращается к основному для нее вопросу — к моральной загадке бытия. Она одержима проблемой добра и зла; ее гложет недоумение: как примирить Бога, всеблагого и всемогущего, с безжалостной природой, со всяческим разлитым в мире страданием и с греховной тьмой в человеке? Ответ для ортодоксально верующего — один: смиренной верой. Но Гиппиус послушна рассудку, своим мыслям и безграничной своей гордости. «Мыслям не изменю никогда, — записывает она в одном из дневников, — пусть я и все рушится, а они — Правда. И пойду в них, пока не упаду». Отсюда к богоотступничеству — один шаг. Умственная гордыня и — надо договорить до конца — плотская взволнованность, неутоленная и неутолимая вопреки духовной жажде, влекут ее от неба куда-то в противоположную бездну. В дневнике, обрекавшемся ею на сожжение перед смертью, есть такое признание: «мне дан крест чувственности». Еще в 1895 году она недоумевала:

И сердце снова жаждет
Таинственных утех...
Зачем оно так страждет,
Зачем так любит грех?

О, мудрый Соблазнитель!
Злой Дух, ужели ты —
Непонятый Учитель
Великой красоты?

По-видимому уже смолоду ей грезился (внушение Лермонтова?) Демиург, Люцифер, падший Серафим, Сатана — дело не в имени. Она и высмеивает его, и призывает, и клянет; демонический соблазн оборачивается в ней то жалостью к Чорту (с большой буквы), то головокружением от сознания неизъяснимо-чудной свободы. Намек на все это слышится и в словах о «грозной отраде» ее «необычной стези» (в стихотворении за подписью В. Витовт)... Если не продумать «демономании» в духовной биографии Гиппиус, многое в ней останется непонятным.

Разумеется, немало литературной позы и напускного цинизма в этой «чертовщине» Гиппиус: писателем стала она в годы, когда хороший вкус не слишком требовал «чувств добрых» и добродетели. Чорт был в моде у модернистов. Но и сквозь позу и модный цинизм просвечивает ее жуткая idée fixe — призрак злого духа. Как бы ответом на призыв к «соединению», к соборности, к любви во Христе, написано (еще в 1900 году) стихотворение «Соблазн», где одиночество свое она называет «великим искушением», и услужливый Сатана нашептывает:

Давно тебе моя любезна нежность.
Мы вместе, вместе... и всегда одни...

Впрочем, «соблазн уединения» — лишь диавольская проба пера. Как у Владимира Соловьева с «Девой радужных ворот», так у Гиппиус три встречи с чортом. О первой встрече — стихотворение (1905 г.) «В черту». Тут она еще колеблется, готова бороться и «вытянуть в черту» очерченное вокруг нее кольцо. Но когда чорт, накинув романтический плащ, уходит, она не может скрыть своей растерянности:

Что мне делать, если он вернется?
Не могу я разорвать кольца.

В экземпляре сборника, принадлежавшем З. Н., ее рукой рядом с этим стихотворением приписано другое — о второй встрече. Помечено оно 1918 годом и гласит: «Час победы». На пришедшего опять чорта в плаще она глядит презрительно и даже бьет его:

Снял перчатки он с улыбкой гадкою
И схватился за концы кольца...
Но его же черною перчаткою
Я в лицо ударил пришлеца.
. . . .
В этот час победное кольцо мое
В огненную выгнулось черту...

Однако, если бы можно было верить этой «победе», Гиппиус не написала бы — двадцатью годами позже! — то стихотворение о своей третьей встрече — «Равнодушие» (с эпиграфом из двух предшествующих), которое куда страшнее, чем первые два... Чорт предлагает ей злые «штучки» с «ближними», соблазняет издевательством над родом человеческим. А она? Равнодушна.

Разъедал его тайный страх,
Что отвечу я? Ждал и чах,
Обещаясь мне быть послушен.
От работы и в этот раз
На него я не поднял глаз,
Неответен — и равнодушен.

Интересно сопоставить этот рассказ о третьей встрече с одним из последних ее стихотворений (не вошедших ни в один сборник). Оно относится к 1940 году, названо «Прежде и теперь» и поистине могло бы быть подсказано самим диаволом:

Не отдавайся никакой надежде
И сожаленьям о былом не верь.
Не говори, что лучше было прежде...
Ведь как в яйце змеином, в этом Прежде
Таилось наше страшное Теперь.

И скорлупа еще не вся отпала,
Лишь треснула немного: погляди,
Змея головку только показала,
Но и змеенышей в яйце не мало...
Без возмущенья, холодно следи:
Ползут они скользящей чередою,
Ползут, ползут за первою змеею,
Свивая туго за кольцом кольцо...
Ах, да и то, что мы зовем Землею —
Не вся-ль Земля — змеиное яйцо?

Эти злые строчки не случайны. Как перекликаются они с ее сравнительно ранней «Землей»:

Пустынный шар в пустой пустыне,
Как дьявола раздумие...
Висел всегда, висит поныне...
Безумие! Безумие!
Единый миг застыл — и длится,
Как вечное раскаянье...
Нельзя ни плакать, ни молиться...
Отчаянье! Отчаянье!

Не надо все же забывать: демономания Гиппиус кровно связана с русской революцией. Как я сказал уже, она не отделяла судьбы России от своей собственной и от мировых событий. Эгоистический абсолютизм обнаруживается и в ее отечестволюбии. По мере развития революции ее душа, как маятник, качается от тьмы к свету. Сперва она как будто предчувствует «воскресение» России, говорит (после октябрьских дней 17 года, ровно через месяц), что копье Архангела коснулось ее «ожогом пламенным», и она верит

...в счастье освобождения,
В любовь, прощение, в огонь — полет!

В самом конце того же страшного года приходят к ней и такие строчки:

Она не погибнет, — знайте
Она не погибнет, Россия.
Они всколосятся, — верьте!
Поля ее золотые.

Но полгода спустя, ощутив Зло торжествующим над Свободой, переставая видеть в безбожном человеке подобие Божие, она предалась отчаянью:

Противны мне равно земля и твердь,
И добродетель, и бесчеловечность,
Одну тебя я принимаю, Смерть...

Отчаянье не помешало ей, однако, написать несколькими месяцами позже, в годовщину «Октября», одно из своих наиболее религиозных стихотворений (хоть и по-прежнему несмиренных): говорится в нем о любви к ней Бога, не о любви ее к Богу:

ТВОЯ ЛЮБОВЬ

Из тяжкой тишины событий,
Из горькой глубины скорбей,
Взываю я к Твоей защите.
Хочу я помощи Твоей.
Ты рабьих не услышишь стонов,
И жалости не надо мне.
Не применения законов —
А мужества хочу в огне.
Доверчиво к Тебе иду я.
Мой дух смятенный обнови.
Об имени Своем ревнуя,
Себя во мне восстанови.
О, пусть душа страдает смело,
Надеждой сердце бьется вновь...
Хочу, чтобы меня одела,
Как ризою, — Твоя любовь.

У гиппиусовского чорта есть и другое происхождение — эзотерическое. В стихах это менее явно, но вспомним прозу — сборник под заглавием «Лунные муравьи», рассказы «Иван Иванович и чорт», «Они — похожи» и «Он — белый» (все три написаны до революции). Здесь от рассказа к рассказу растет зачарованность автора Искусителем.

«Иван Иванович» еще не сдается чорту: убаюканный сначала сладкими его речами, под конец он приходит в себя и швыряет в Духа тьмы подсвечником (как Лютер — чернильницей), а в заключение, угомонившись, так характеризует идиллическую сказку Сатаны: «Вот с вашей стороны, плести какую-то чепуху декадентскую и притом имморальную — действительно»...

Но в рассказе «Они похожи» весь тон — другой. Чорт появляется в образе Иуды среди учеников Христа: «Лицо у него было молодое, темное, прямой нос, алые, сжатые губы, глаза, похожие на небо, только темные — почти черные, мягкие волосы, слабо завиваясь, падали на лоб, черная мягкая борода почти не курчавилась, казалось, человек с таким лицом не может улыбаться. Он и не улыбался никогда. Весь он был черный и яркий. И одежда у него была почти яркая — желтая». А вот — Христос. В одежде почти совсем белой «Он сидел на белом камне под деревом. У него были глаза, похожие на небо, только светлее, почти солнечные; казалось, он никогда не улыбается. Но порою Он

улыбался. Только улыбка его была такою невозможной, радостной радостью, что и видевшие ее не верили потом, что видели»...

Христос с учениками отдыхал по дороге в соседний город. К ним подошла девушка, шестнадцатилетняя невеста Иуды (она давно следовала за ними). И обратилась девушка к Христу с требованием — вернуть ей жениха: «Ты не хочешь отпустить его? Ты меня не слышишь! Ты думаешь, он любит тебя? Я знаю, не оттого он с тобою, что любит тебя!.. Ты знаешь, что когда он не видал еще тебя, а слышал про тебя, он уже задумал свое... И подумал он: ‚Не я ли тоже пророк? И не та же ли у меня сила?' Потому что, — девушка остановилась от волнения и гнева, — потому что наговорили ему в уши, что он похож на тебя, как близнец... Что одно лицо у вас»... «Выкрикнув эти слова, она взглянула пристально на Учителя — и сразу умолкла, с оборвавшимся голосом и широко открытыми глазами. В них были изумление и ужас... И ученики поднялись с мест, пораженные; и глядели на двух, сидящих друг против друга, на черного человека в желтой одежде — и на Учителя. Они были похожи, как близнецы. Только один был весь темный, — а другой весь светлый, один яркий, другой — ясный. И в лицах обоих была разная тишина»...

Третий рассказ, «Он — белый», совсем уж без утайки вскрывает серафическую сущность сатаны, хоть и принимает он на земле самые мерзкие и пошлые или пугающие личины. Герой рассказа — студент Федя. Он болен, угасает. Перед смертью он узнает правду о чорте после долгого разговора с ним и последовательных его превращений. Он Феде показывается во всех видах — «и маленьким пушистым диаволенком, и матерым сатаной с железными когтями, и призрачным прекрасным существом, одетым чуть-чуть театрально», и в виде «серого, паршивого, но сильного и вертлявого чорта, с традиционным хвостом датской собаки», и просто в виде невзрачного человека, призрачного двойника... Но постепенно «туманный облик все светлел... Тьма кусками сваливалась с него и пропадала внизу, обнажая светлое ядро»...

Чорт, просветлев, открывает умирающему Феде свою настоящую сущность, и глаза у него «тихие, голубые». Он исповедуется Феде: «Мы оба — тварь, и я, и ты. Но я был прежде тебя. Создавший мир создал любовь и свет. Сотворив людей, Он полюбил их. И сказал себе: ‚Хочу послать им Мой высший дар — хочу дать им *свободу*. Хочу, чтобы каждый из них был воистину Моим образом и подобием, чтобы сам, вольно, шел ко благу и возрастал к свету, а не был, как раб, покорно принимающий доброе, потому что заблагорассудилось это Господину'. И позвал Он нас, светлых, к Себе и сказал: ‚Кто из вас вольно ляжет тенью на Мою землю, вольно, ради свободы людей и ради Моей Любви? Кто хочет быть ненавидимым и гонимым на земле, неузнанным до конца, ради сияния света Моего? Ибо если не ляжет тень на землю, не будет у людей свободы выбирать между светом и тенью. И не будут они, как Мы'. Так Он сказал, и отделился я, и сказал Ему: ‚Я пойду' ... И

я пал на землю, как молния... Врезался в нее громовой стрелой. Я здесь. Ты меня видишь»...

«Остро, как меч, прорезало Федину душу знакомое понятие смерти. И скрестилось с другим мечом — таким же острым понятием жизни. И он воскликнул вдруг, опрокидываясь на подушки: Мама! Мама!

Кто-то любовно и сладко приник к его изголовью, кто-то обнял его, совсем, как старенькая мать его из Ельца, она, — родимая, единственная, заступница вечная.

— Мама! — опять прошептал Федя, не открывая глаз, и умер».

Интересно сопоставить эзотерический миф о диаволе, притрезившийся Гиппиус, с другими, теоретическими ее домыслами на ту же тему: я имею в виду размышления о свободе, предоставленной человеку в выборе пути к спасению. Среди неизданных рукописей З. Н. нашлась длинная статья, пополнявшаяся в течение многих лет, озаглавленная — «Выбор?» Вопросительный знак указывает на проблематичность этой «логической схемы» (как З. Н. уясняет), хотя схема и «напрашивается сама собой», вытекая из учения Церкви... И тут же автор заявляет о своем несогласии с Церковью — ввиду высшей правды Любви, которая противится мистическому спасению отдельного человека, если не будут спасены в с е люди и даже в с я тварь отданного на страдание мира. Иначе говоря, Гиппиус против спасения личной святостью, аскезой, требует всеобщего преображения: в этом для нее смысл Евангелия, сам Диавол (как в рассказе «Он — белый») темен лишь до «дня оправдания».

Отсюда — ее «не хочу». Как Иван Карамазов, она «возвращает билет»... Церковь, по ее мнению, лишь узаконила то, что надо бы назвать божественной несправедливостью. Спасается каждый, кто... «Но какая-то очень глубокая часть нашего человеческого существа н е х о ч е т, чтобы т а к б ы л о, не может примириться с этой наверное гибелью всего, что не ,каждый'... ,Билет' Достоевского и есть отречение одного из ,каждых' от своих преимуществ. «Если Христос пришел лишь для того, чтобы указать ,каждому' путь, каким можно выбраться из проклятого места, — я этого не хочу».

Это карамазовское неприятие мира З. Н., видимо, пыталась превозмочь к концу жизни верой в догмат троичности под влиянием «Тайны трех» Мережковского (или было тут е е влияние на Мережковского?). Она пишет, что проникновение в глубочайшую тайну тайн примиряет кажущееся нашему разуму «противоречие»... В рукописи «Выбор?» есть и приписка, помеченная 1942 годом: «Перед тайной, о которой едва могу знать лишь, что она е с т ь, — чем-то вроде шестого чувства о ней догадываются, — я останавливаюсь. Ни глаз, ни ушей, ни языка для нее нет у меня (у кого есть?)... Вот резюме всех этих беспомощных намеков, рассуждений о самом важном (не для меня важном, а для всякого, для каждого): не хочу, чтобы оно было так, не хо-

чу потерять Христа: а потому хочу, надеюсь, думаю, ощущаю, что оно все не так, то есть — так, но оно же — другое».

Хотя эта примирительная нота прозвучала уже после смерти Мережковского, но смерть его, несомненно, ввергла Гиппиус в кромешный мрак, на этот раз — без искушающей «грозной отрады»: двумя годами позже была написана ею страшная поэма «Последний круг»...

В той же статье о «Выборе» с вопросительным знаком, Гиппиус так определяет любовь: «Великий и первый источник счастья. Ничто не может сравниться со счастьем любви самой высокой: она непобедима, она уже победила страдание. Не она ли, по слову любимого ученика Христа, ‚изгоняет страх, который есть мучение'» ...

Из 161 стихотворения первых двух ее сборников более пятидесяти выражают ее порыв к Богу, немногим меньше посвященных любви небесной и земной, чаще всего — любви, в которой небесное и земное слиты (вернее — должны слиться) нераздельно:

Люблю огни неугасимые,
Любви заветные огни.
Для взора чуждого незримые,
Для нас божественны они.
Пускай печали — неутешнее,
Пусть мы лишь знаем, — я и ты, —
Что расцветут для нас нездешние,
Любви бессмертные цветы.

Или:

Любовь, любовь... О, даже те ее —
Слова любви любил я неуклонно.
Иное в них я чуял бытие,
Оно неуловимо и бездонно.
Слова любви горят на всех устах,
На всех путях — и горных и долинных.
Нежданные в накрашенных устах,
Неловкие в устах еще невинных...

(1912).

На ту же тему и большинство рассказов Гипиус, таких поражающих психологическим тайноведением. Все самое взволнованное и волнующее в ее прозе — о любви. Цитую наудачу: «Земля не отнимает жизнь, не отнимает человека у неба. Да и как отнять, когда все трое, небо, земля и тварь, живы, лишь друг другом и все трое — одно. («Ущерб»). «Я никогда не видал ее больше... но... не только моя любовь — но многое во мне, мои мысли о смерти, мои самые страшные,

светлые надежды, все, что у человека не вмещается, не входит в жизнь, — связано у меня с частой думой — о ней» («Судьба»). Рассказ «Святая плоть» (один из самых значительных), в конце переходит в молитву. Девушка Серафима чуть было, во имя любви, не отравила убогой сестры своей, но от страшного греха ее спасла икона — «Златокудрый Христос с синими, добрыми глазами». И молится Серафима: «Придавило меня... Господи! Господи! Нет у меня разумения, ничего я не знаю, не словами молюсь, и где Ты, Господи, — не знаю, и Тебя ли люблю — не знаю, прости Ты меня... Только любовь мою не отдам, радость мою не бери, Господи» ...

К мыслям о любви, как и к мыслям о Боге, постоянно возвращаются ее герои, и говорит она их голосами о своем сомнении и о своей надежде и о своем бессилии полюбить так, как подсказывает религиозная совесть, так — чтобы освятить плоть, соединить небо и землю... Достижима ли такая любовь? Личная драма Гиппиус — в этом вопросе. Ничто не может сравниться со счастьем «высокой», «нездешней» любви и, в то же время, от нее «печали — неутешнее». И происходит это от раздвоенности духа и тела. Только в ином, сверхчувственном плане дано им слиться. Гиппиус грезит о *преображенной плоти*. Вожделея любви, как благословенной реальности, она отталкивается от грубо-земной ее правды, а если и уступает зовам тела, то останавливается на полпути, на том волнении, что она называет «влюбленностью», — к брачному, плотскому увенчанию любви она относится с болезненной брезгливостью, готова отдать предпочтение даже извращению, лишь бы не принять «звериного закона», навязанного природой. Тем более, что разница пола, по ее мнению, не так уж существенна в отношениях между любящими. В статье Антона Крайнего — «Влюбленность» есть такое замечание: «Во влюбленности истинной, даже теперешней, едва развившейся среди человечества и еще беспомощной — в ней самой вопрос пола как бы тает, растворяется, противоречие между духом и телом исчезает, борьбе нет места, а страдания восходят на ту высоту, где они должны претвориться в счастье». В этой статье, посвященной В. В. Розанову, есть и такой афоризм: «Духовное отношение к полу — отрицание его».

В интимном дневнике (на первой странице красивым острым ее почерком начертано — «Любовь», а в углу на черной клеенчатой обложке выцарапано — „Amour"; подробно повествуя о своих всегда недовершенных романах, З. Н. признается, — без тени лицемерия, с безусловной прямотой, — в грехе чувственности, но никогда не забывает прибавить, что «такая» любовь — не для нее: «И любовь и сладострастие я принимаю и могу принять *только* во имя возможности изменения их в другую, новую любовь, новое, безграничное сладострастие; огонь его в моей крови».

Один из рассказов — «Не то» — ярко уясняет мистику этой «сублимованной» чувственности. Героиня, курсистка Вика, ощущает лю-

бовь как божественную тайну, но у нее отталкивание от любви, поскольку любовь плотски осуществляется, переставая чаровать одной мечтательной влюбленностью. Вика вспоминает с возмущением студента Леонтьева, «красивого, сильного, черного, румяного», «его влажные, сияющие и счастливые глаза». «Потом он поцеловал ее, в самые губы, и еще раз, и опять». Вика хочет быть искренней. . . и вспоминает, что эти единственные, первые, три поцелуя облили ее странной жутью, а мыслей никаких не было. «Не было их и в следующее мгновение, когда эта сладкая и властная жуть превратилась сама собою в такое же властное отвращение, отталкивание от красивого и грубо-сильного человека-самца... Без слов и без мыслей... сделалось страшно и отвратительно... Раздумывать над этим некогда было и скучно. Да и не умела Вика размышлять над такими вещами и переворачивать их. Любовь, просто не для нее, ежели любовь такова».

Так же окончился роман Вики и с другим молодым человеком — Васютой. Она влюбилась в него, когда он был послушником «с лицом святого», «не мужским и не женским». Но Васюта, сделавшись ее женихом, захотел, на правах будущего мужа, обнять ее... Тут Вика «вскочила в смертельном ужасе. Какая-то чернота наплыла на нее, густая, и она точно тонула в ней». И плачет она вместе с братом своим Тасей (тоже «влюбленным» в послушника Васюту) — «не зная о чем, а если б они знали, то, может быть, слезы были бы еще солонее и тяжеле. Знали смутно, что плакали о Васюте настоящем, которого можно было любить, — но которого по настоящему никогда не было».

Та-же нота звучит и в рассказе — «Двое — один» . . .

В интимном дневнике есть и такое признание: «О, если б совсем потерять эту возможность сладострастной грязи, которая, знаю, таится во мне, и которую я даже не понимаю, ибо я, ведь, и при сладострастии, при всей чувственности — не хочу определенной формы любви, той, смешной, про которую знаю». Отсюда неукротимая ее девственность и влечение не только к женщинам, но и к мужчинам с двоящимся полом. Сказано ею и это без обиняков: «Мне нравится тут обман возможности: как бы намек на двуполость: он кажется и женщиной и мужчиной. Это мне ужасно близко. . .»

И в стихах затуманенно выражено это влечение к двуполости. Поэт спрашивает месяц:

Скажи мне еще: а где золотой,
Что недавно на небе лежал? Пологий?
Юный, веселый, двурогий?
— Он? Это я, Луна
Я и он— я и она.
Я не всегда бываю та-же,
Круглая, зеленая, синяя,

Иль золотая тонкая линия —
Это все он же, и все я же,
Мы — свет одного Огня.
Не оттого-ль ты и любишь меня?

В стихотворении «Ты» — характерна для ее андрогинизма последняя строфа, обращенная к месяцу-луне:

Ждал и жду зари моей ясной,
Неутомимо тебя полюбил я...
Встань же, мой месяц серебряно-красный,
Выйди, двурогая, — Милый мой — Милая...

О соблазне двуполой прелести говорят многие ее рассказы (особенно — «Мисс Май» и «Перламутровая трость»). О самой себе она записала: «В моем духе — я больше мужчина, в моем теле — я больше женщина». Но телесная женскость Гиппиус была недоразвитой; совсем женщиной, матерью сделаться она физически не могла... С другой стороны, хоть и писала она неизменно от лица мужчины, в душе и уме ее было много чисто-женского. Рядом с терпкой повелительностью и с демонической отвагой, уживалась в ней и материнская растроганная нежность (замечательные ее рассказы о детях) и сентиментальность «Эммы из Мекленбурга», как шутливо называла она себя. В том же дневнике находим: «Ведь во мне «зеленая лампадка», «жития святых», бабушка, заутреня, ведь это все было в темноте прошлого, это — мое».

Читая ее такие мужские стихи, улавливаешь в них сплошь да рядом акцент разнеженной, мечтающей о самоотдаче женственности... Наиболее характерны, однако, стихи, посвященные Женщине, одной, единственной, которую она любит (отчасти тоже — «в мечтах» или, быть может, самоё с е б я, свою душу, как влюбленный в свое отражение Нарцисс). Не о себе ли говорит она устами героя рассказа «Жалость, смертная тень»? «Во всю мою жизнь я любил одну женщину — и эта любовь оставила у меня в душе такую горькую борозду, что я рад был забыть любовь, и потом очень сторонился женщин, которые мне могли бы понравиться». Многозначительно-искренни в лирике Гиппиус именно стихотворения к «любимой», но никогда не знаешь, обращены ли они к какой-то женщине, или к ее собственной душе, которую она любит, «как Бога», и ненавидит как грех. Вообще З. Н. не хочет, чтобы стихи ее были связаны с кем-то: они отвлеченны даже тогда, когда рождены выношенной страстью, и лишь изредка звучат они как личное признание, например — написанное в 1903 году стихотворение «Поцелуй», такое пленительное нежной своей шутливостью:

Когда, Аньес, мою улыбку
К твоим устам я приближаю,

Не убегай пугливой рыбкой,
Что будет — я и сам не знаю.
Я знаю радость приближенья,
Веселье дум моих мятежных;
Но в цепь соединю-ль мгновенья?
И губ твоих коснусь ли нежных?
Дрожат уста твои, не зная,
Какой огонь я берегу им...
Аньес... Аньес... я только края
Коснусь скользящим поцелуем...

О влюбленном поцелуе сделано ею много признаний, особенно — в интимном дневнике: «Нет, в поцелуе, даже без любви души, есть искра Божеская. Равенство, одинаковость, единство двух». Впрочем, и у Антона Крайнего, на страницах посвященных Розанову, мы находим целый трактат о влюбленности с апологией поцелуя: «Влюбленного оскорбляет мысль о ,браке' но он не гонит плоть, видя ее свято; и уж мысль о поцелуе — его бы не оскорбила». «Поцелуй, эта печать близости и равенства двух ,я' — принадлежит влюбленности; желание, страсть, от жадности украли у нее поцелуй, — давно, когда она еще спала, — и приспособили его для себя, изменив, окрасив в свой цвет». «Влюбленность ничем не кончается. Для того, чтобы эта новая тайна нового брака была н а й д е н а — нужно физическое преобразование тела». Влюбленность создалась через Христа «как нечто н о в о е, д у х о в н о - т е л е с н о е — на наших глазах; из нее родился поцелуй, таинственный знак ее телесной близости, ее соединения двух — без потери ,Я'». (тут влияние Владимира Соловьева несомненно).

Антон Крайний, называющий Розанова, не без язвительности, «плотовидцем», так анализует идеал любви-влюбленности: «При достижении цели — ж е л а н и е достижения естественно исчезает; при недостижении — желание может длиться, слабея, и, наконец, от отсутствия всякой надежды — тоже исчезает... И все-таки желание — не ,влюбленность', это новое в нас чувство, ни на какое другое не похожее, ни к чему определенному, веками изведанному, не стремящееся, и даже о т р и ц а ю щ е е в с е ф о р м ы т е л е с н ы х с о е д и н е н и й, как равно отрицающее и само отрицание тела. Это — единственный знак ,оттуда', обещание чего-то, что сбывшись, нас бы вполне удовлетворило в нашем душе-телесном существе, разрешило бы проклятый вопрос».

Не должна вызывать недоумений любовь Гиппиус-андрогина... Скорее изумляешься тому, что, загоревшись желанием к женщине, она, будучи не вполне женщиной физически и столь мужественной духовно, не покорилась своему андрогинизму, а боролась с собой, искала иной любви — безусловной, духовно-освященной, неснижающейся до сластолюбивой «телесности», — любви преображающей плоть. Ангела-

ми ей представляются существа, достойные человеческой Любви, о такой любви она грезила смолоду, этой любви посвящено и известнейшее стихотворение 1896 года, с заключительной строфой:

Любви мы платим нашей кровью,
Но верная душа верна,
И любим мы одной любовью...
Любовь одна, как смерть одна.

Поэтому вовсе не кажется мне, что этой любви «как смерть» она искала в женскости, хоть и отвращалась от ее мужественного лика. К тому же она была невысокого мнения о женской духовной природе; подчас в ее словах чувствуется прямое презрение к «слабому полу». «Ведь среди женщин, — пишет она в дневнике, — даже такой, дешевонарядный ум, как мой — редкость». А вот — из рассказа «Вечная женскость»: «Иван отворил дверь. На него, прямо в упор, глянули красивые темные глаза, по своему умные, по своему правые, прекрасные, таинственные — и в их вечной, в их собственной таинственности, совершенные; глаза того существа, которое все уговорились считать и называть человеком, — и зовут и стараются считать, хотя ничего из этого, ни для кого, кроме муки и боли не выходит». А кончается исповедь Ивана матери об измене жены еще более резким приговором женщине: «Он так долго рассказывал матери о своем горе и о своем новом прозрении, и забыл, что мать его — женщина. Старая, милая, кровью рождения привязанная к нему; но и она — из тех же существ, которые даны миру, но которых не надо понимать и которым не дано понимание; и она — женщина».

Гиппиус тянется к большой любви, к настоящей, Творцом установленной, чудотворной, беззаветной, единственной, и молит о ней Бога... Но любить, как «все», она не может и, мы знаем, с Богом все время борется, и оттого обожествляемая Любовь обращается в чередующиеся любви, от разочарования к разочарованию...

В молодости ее жажда любви носила характер дон-жуанизма (не без эстетства), но конечно тоже — дон-жуанизма устремленного к «высокому идеалу». Отсюда — опьянение влюбленной вседозволенностью. Вероятно, она могла бы сказать о себе, как герой ее очерка «Смех» (из цикла «Небесные слова»): «Порой я казался себе разочарованным искателем новых красот, почти демонистом, что не мешало мне быть, в сущности, юным романтиком не без сентиментализма... Я чувствовал, как я сам... забываю все на свете и только обожаю красоту да ненавижу пошлые, старые пути... И я был влюблен. Влюблен, как никогда, во все, что меня окружало, и в себя, и в свою влюбленность. Тело мое ныло сладко и слабо, и я чувствовал его на себе все слабеющим, мягким, безвольным, бессильным. Мне казалось, что я достигаю, касаюсь вершин красоты, от которых пошлость так же далека, как и сам я

далек теперь от низких, пошлых людей с их грубой «нормальной» любовью на грубой, уродливой земле. Новые пути, новые формы красоты, любви, жизни. Иду к ним, предчувствую их!»

Тогда же (в начале 90-х годов) в своем дневнике она записывает: «Да, верю в любовь, как в силу великую, как в чудо земли. Верю, но знаю, что чуда нет и не будет». Интересно, что эта запись (1 марта 1893 года) совпадает по времени с ее «Песней»: «Но сердце хочет и просит чуда, чуда!»

Чуда она так и не дождалась. Чуда любви — другого она в сущности и не призывала, любви в самом возвышенно-духовном смысле. Вот строки из стихотворения 24 года — «Лик» (не попавшие ни в один из ее сборников, нигде не напечатанных, насколько я знаю):

Зарниц отверзтые блистаньем вежды,
Родных берез апрельские одежды,
На лунном море ангелов стезя —
И вас любить? Без страха и надежды,
Без жалости — любить нельзя.
А вы, и Бог — всегда одни, отвека,
Вы неподвижный пламень бытия.
Вы — часть меня, сама душа моя.
Любить же я могу лишь человека,
Страдающего, как и я.
Не человека даже — шире, шире!
Пусть гор лиловых светит красота,
И звезды пышно плавают в эфире:
Любовь моя — к живому лику в мире
От глаз звериных до Христа!

Но эта боготворимая ею любовь ко всему живущему и к Творцу жизни, и любовь-жалость к страдающему человеку оставалась ее умозрительной жаждой, не покоряла сердца, и вырывались горькие строки:

В моей душе любви так было много,
Но ни чудес земли, ни даже Бога,
Любить — я никогда не мог.

Мне близок Бог — но не могу молиться,
Хочу любви — и не могу любить.

Подтверждает это любовное бессилие и многолетняя привязанность ее к Д. В. Философову. Я был свидетелем, еще во времена «Мира искусства», завязки этой странной любви между женщиной, не признававшей мужчин, и мужчиной, не признававшим женщин. . . Уточнять этого романа не буду, тем более, что в творчестве Гиппиус он не

оставил особого следа. Одно надо сказать: она сделала все от себя зависевшее, чтобы дружба их стала настоящей любовью, в данном случае женщина победила в ней не-женщину. Она глубоко выстрадала холодность Философова, несколько раз возвращала его себе, теряла опять (об этом сохранилась переписка). Никогда не могла забыть его окончательного «ухода»[10]). Не к нему ли обращаются эти строки, написанные еще во время их дружбы:

Любовь, любовь! О, дай мне молот,
Пусть ранят брызги, все равно,
Мы будем помнить лишь одно,
Что там, где все необычайно,
Не нашей волей, не случайно,
Мы сплетены последней тайной...

Бог, Любовь, Смерть. Третьей главной теме Гиппиус, смерти, посвящено тоже немало стихов, и почти все связаны с чувством Бога и с любовью.

Приветствую смерть я
С безумной отрадой,
И муки бессмертья
Не надо, не надо!
. . . .
Пускай без видений,
Покорный покою,
Усну под землею
Я сном бесконечным...

Но не в этой покорности «покою», разумеется, правда Гиппиус о смерти. Тут скорее реторика, чем смирение. Нет, несмотря на свою устремленность к небу, З. Н. никогда со смертью не примирялась. Куда искреннее, мне кажется, следующее восьмистишие (неизданное) — «Счастье»:

Есть счастье у нас, поверьте,
И всем дано его знать.
В том счастье, что мы о смерти
Умеем вдруг забывать.
Не разумом ложно-смелым
(Пусть знает, твердит свое),
Но чувственно, кровью, телом
Не помним мы про нее...

---

[10]) Они расстались в 1920 году. Философов умер, двадцатью годами позже, в Польше.

Чтобы сознательно «принять» смерть, ей не хватало, прежде всего, — покорности. Устремленность к Божеству, к потусторонней истине, оставалась отвлеченной идеологией. Ничем в ее жизни не отразилась и «покорность покою». И конечно не в «забывании вдруг» и не в мысли о каком-то пантеистическом слиянии с вечностью нашла бы она путь к «счастью». Совсем другое звучит в стихотворении «Страх и смерть», с заключительными строфами:

Лишь одно, перед чем я навеки без сил —
Страх последней разлуки,
Я услышу холодное веянье крыл...
Я не вынесу муки.
О, Господь мой и Бог! Пожалей, успокой,
Мы так слабы и наги!
Дай мне сил перед Ней, чистоты пред Тобой
И пред жизнью — отваги...

Как недоговоренно-остро выражено в этих строках самое страшное из противоречий земного существования — человеческая любовь и навечное исчезновение любимых, это лермонтовское «вечно любить невозможно». Не отсюда ли наше томление по бессмертию? Одно средство у поэта примирить любовь и вечность — увести любовь от временного, от преходящего, в смерть (так думал и Баратынский, и Случевский). Гиппиус томилась всю жизнь мыслью о непостижимом их слияния. Как страстно обращалась она «к ней» (смерти): «О, почему тебя любить мне суждено неодолимо»...

Но была ли для З. Н., — как бы ни настаивала она на «преображении плоти», — реальностью, а не только метафорой, правда этого слияния? Не думаю...

Ведь все-таки безусловнее всего любила она землю, Божью землю, красоту ее, таинственную плоть земной действительности. Оттого и мечтала неистово о слиянии земли и неба. Оттого и призывала смерть преображающую...

БОЖЬЯ

Милая, верная, от века Суженая,
Чистый цветок миндаля,
Божьим дыханьем к любви разбуженная,
Радость моя, — Земля!
Всю я тебя люблю, Единственная.
Вся ты моя, моя!
Вместе воскреснем, за гранью таинственною,
Вместе, — и ты, и я!

(1916).

И не потому ли так долго писалось ею (от 1915 до 1927 года) стихотворение «Ты», где соединение любви земной и небесной уподобляется молнии?

Она войдет, земная и прелестная,
Но моего — ее огонь не встретит.
Ему одна моя любовь небесная,
Моя прозрачная любовь ответит.
Я обовью ее святой влюбленностью,
Ее, душистую, как цвет черешни,
Заворожу неуловимой сонностью,
Отдам земную — радости нездешней.
А пламень тела, жадный и таинственный,
Тебе — другой — тебе, незримой в страсти.
И ты придешь ко мне в свой час единственный,
Покроешь темными крылами Счастья.
О, первые твои прикосновения,
Двойной ожог невидимого тела!
И путь двойной томления и дления
До молнии. До здешнего предела.

(1915-1927)

З. Н. объясняла, почему так долго писались эти строфы. Говорила, что они написаны «на-крест», и если ей было сравнительно легко на любовь земную («она войдет земная и прелестная») ответить небесной, то как на любовь потустороннюю ответить земной страстью, т. е. в чьем образе воплотить эту потустороннюю любовь? Она много размышляла об этом и часто возвращалась к своему стихотворению, пока наконец не почувствовала «первые ее прикосновения» и не поняла, что мучавшая ее всю жизнь страсть находит свое разрешение и исполнение в смерти.

И все-таки утешения религиозной мудрости ей дано не было... После кончины Мережковского, самого близкого ей человека (действительно — ее духовной половины), ею овладело отчаяние. Перед концом, находясь у порога смерти, написала она длиннейшую поэму — как бы продолжение Дантова «Ада» — «Последний круг». Написала старательно, сначала ямбическими стансами, затем переделала в терцины (300 строк!) и тут дала волю своему безысходно-мрачному «неприятию». Последний круг — это круг «тошноты нездешней», и к нему влечет ее — смерть.

«Чорт» воистину отомстил поэту за мнимую над ним победу. «Поэзия пределов» вылилась в эту предсмертную исповедь с потрясающей силой. Отрывок поэмы был напечатан в «Новом журнале», но критика не придала ей того значения, какое она заслуживает. В заключение я приведу эти напечатанные терцины, они завершат характеристику глубоко трагической души З. Н., мечтавшей о каком-то слепительно-яр-

ком сошествии неба на землю и не выдержавшей земного испытания, низвергнутой в конце концов в ужас загробной тьмы:

Вскипают волны тошноты нездешней
И в черный рассыпаются туман.
И вновь во тьму, которой нет кромешней,
Скользят к себе, в подземный океан.
Припадком боли, горестно-сердечной,
Зовем мы это здесь. Но боль — не то.
Для тошноты, подземной и навечной,
Все здешние слова — ничто.
Пред болью всяческой — на избавленье
Надежд раскинута живая сеть:
На дружбу новую, на Время, на забвенье...
Иль, наконец, надежда — умереть.
Будь счастлив, Дант, что по заботе друга
В жилище мертвых ты не все узнал,
Что спутник твой отвел тебя от Круга
Последнего — его ты не видал.
И если б ты не умер от испуга —
Нам все равно о нем бы не сказал.

(1943)

Тогда же простилась она окончательно с самой неудавшейся из всех своих любвей. Следующее стихотворение, без сомнения, написано с мыслью об умершем уже тогда Д. В. Философове:

Когда-то было, меня любила
Его Психея, его Любовь.
Но он не ведал, что Дух поведал
Ему про это — не плоть и кровь.
Своим обманом он счел Психею,
Своею правдой — лишь плоть и кровь!
Пошел за ними, а не за нею,
Надеясь с ними найти любовь.
Но потерял он свою Психею
И то, что было — не будет вновь.
Ушла Психея и вместе с нею
Я потерял его любовь.

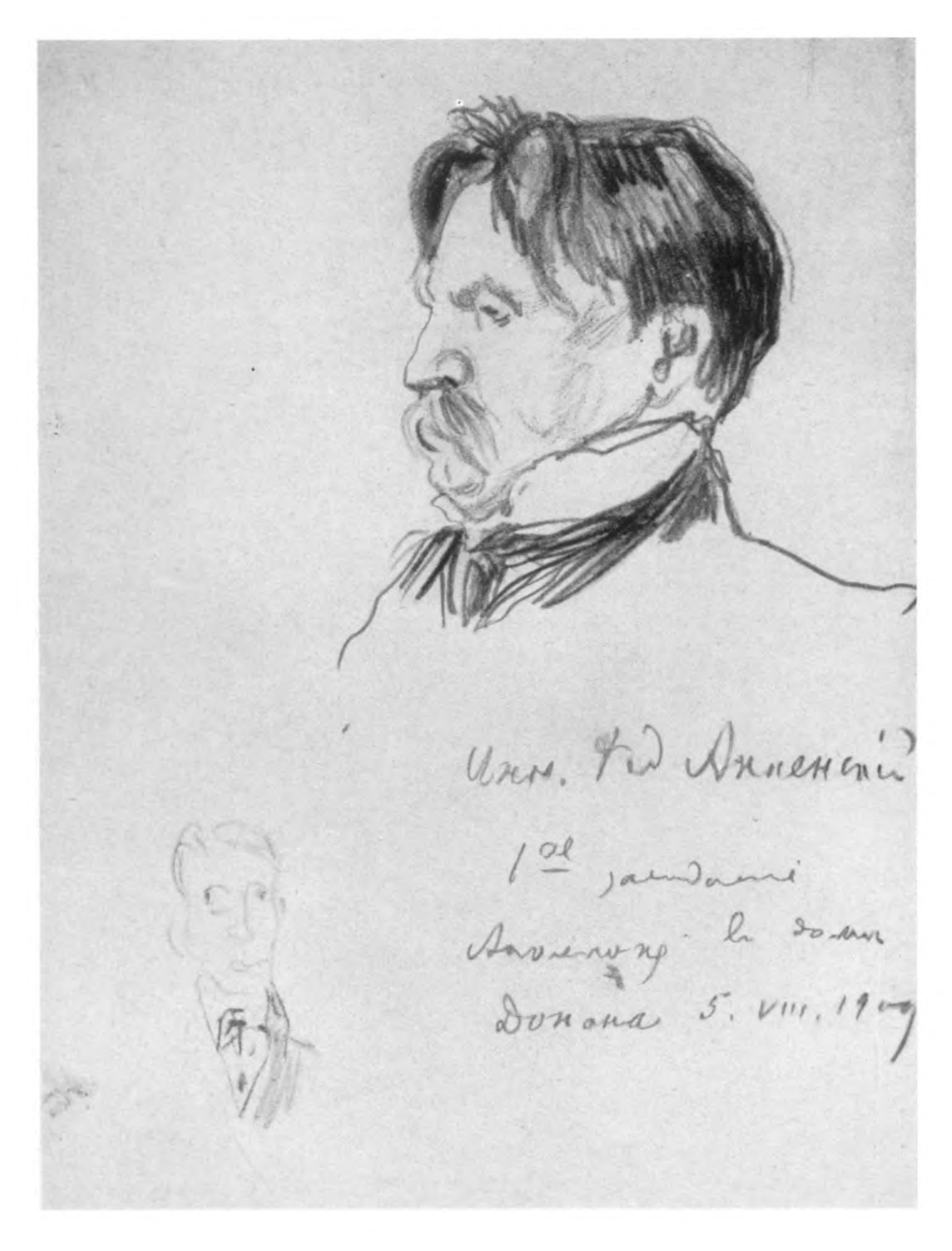
(1943)

А вот — совсем последние ее строки. Они сочинены накануне смерти. Она уж не могла писать и продиктовала их В. А. Злобину:

По лестнице... ступени все воздушней
Бегут наверх иль вниз — не все ль равно!
И с каждым шагом сердце равнодушней:
И все, что было — было так давно...



ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ. *Фотография, 1877 г.*



ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ. *Рис. Александра Бенуа, 1909 г.*



Иннокентий Анненский-критик

В начале девяностых годов прошлого века, наш «Летучий голландец» по Европам — Боборыкин, Петр Дмитриевич, привез в Петербург, среди прочих новинок, небольшую книжку (помню: переплет оливкового цвета с тисненой золотом луковичкой в углу) — „Intentions" Оскара Уайльда. Эти написанные с дерзкой независимостью и лукавым мастерством размышления, в форме диалогов, об искусстве и литературе, в русском переводе вышли не так скоро, но томик Уайльда принадлежал к тому роду книг, что завоевывают внимание читателей и д о прочтения; двух-трех журнальных статей было довольно, чтобы автор этих диалогов и его парадоксальное эстетство вызвали всеобщий интерес в литературных кругах.

И вот, в то время как в Англии, после судебного процесса, обесславившего Уайльда за «дурные нравы», было принято м о л ч а т ь о Уайльде, талантливейшем критике, авторе нескольких острых театральных пьес, романа «Дориан Грей», восхитительных сказок и совсем замечательной его «покаянной» книги „De profundis", а в Париже, где он доживал век в крайней нужде, забытый соотечественниками, признанный только очень избранным кругом французских писателей (Барбэ д'Орвильи, Вилье-де-Лиль Адан, Верлен), — у нас его слава утвердилась как-то сразу, и влияние на передовую эстетствующую молодежь возросло необычайно быстро.

Такое было время. В самодержавной России, после долгих лет спячки, жадно обновлялось художественное сознание, и вспыхивали то здесь, то там маяки, указывая путь всему новому, необычному, низпровергающему литературный «вчерашний день». И чем разительнее «новое» отличалось от «старого», тем больше был успех.

Нельзя себе представить ничего более противоположного отправным точкам зрения наших ревнителей научной объективности, критиков-общественников XIX-го века, чем этот уайльдовский критический субъективизм, да еще преподносимый с высокомерной изысканностью и с таким пренебрежением к общепризнанной морали и ко всему, казалось бы, давно установленному. Первый диалог в „Intentions", озаглавленный „Critic as artist" («Критик как художник»), доказывал, что задача кри-

тика — вовсе не оценка того или другого художественного произведения (безразлично, с точки ли зрения эстетической, нравственно-идейной, социальной и т. д.) и уж конечно — не разъяснение того, что автор не сумел или не захотел договорить, а задача эта — создать самому критику, по поводу разбираемого произведения, свое, новое произведение искусства. Иначе говоря — чужое творчество должно быть использовано критиком как материал, и это может дать результат тем более высокого качества, чем выше объективной реальности, реальности «для всех», та преображенная реальность, которую творит истинный художник.

Парадокс или софизм (как угодно) английского эстета повлиял несомненно на западно-европейскую критику, впрочем достаточно уже подготовленную ко всяческой субъективизации художественных впечатлений и переживаний — индивидуализмом конца века. Последним критиком-позитивистом Запада был, пожалуй, Ипполит Тэн, — для него многообразие искусства сводилось, прежде всего, к влиянию материальной среды, географии, климата. Вслед за Сент-Бевом, Бодлер, Сен-Виктор, Реми де Гурмон, даже Георг Брандес чувствовали искусство уже как психологи. Многому научились у них наши молодые тогда писатели — Мережковский, Волынский, Гершензон, Вячеслав Иванов, Брюсов, переставшие судить о литературе по Белинскому и Добролюбову, во всяком случае — не с точки зрения политики и морали, а по ее художественной ценности. Аполитичности и аморализму Оскара Уайльда чем-то обязана как поэзия и живопись наших новаторов, так и критика.

В эти годы (точнее — в 1893-м) Иннокентий Федорович Анненский выпустил свой сборник статей, озаглавив его — «Первая книга отражений». Мало замеченная книга мало кому известного переводчика Эврипида и директора Царско-Сельской гимназии, по стилю — сугубо-субъективная книга, даже не без несколько манерной стилизации местами, никак не отзывалась однако «уайльдизмом», аристократическим эстетством «по ту сторону добра и зла». Автор был субъективистом и эстетом, слов нет, но — другого порядка. Эти своеобразно заостренные и перегруженные метафорами страницы (о «проблеме Гоголевского юмора», о «Достоевском до каторги», об «Умирающем Тургеневе», о «Горькой судьбине» Писемского, о «Власти тьмы» и о других русских драмах) свидетельствовали о нервно-чутком, даже несколько болезненно-сострадательном (очень русском!) отношении к человеку, к трагизму жизни, к загадке человеческого сознания и к неразрешимым противоречиям между действительностью и мечтой.

«Критика» Анненского (теперь-то мы это поняли!) вытекала из рано сложившегося в нем глубоко-трагического мировоззрения. Недаром он так проникся Эврипидом. Не веря в трансцендентный смысл вселенной, Анненский категорически и безусловно отрицал смысл личного бытия. Человек — призрак, обреченный на исчезновение, — был для него со-

единением двух несоединимых миров: мира телесного, мира, выросшего из слепых стихий, и никак не связанного с ним мира мечты, вожделеющей вечности. Мечты тем более мучительной, чем больше заложено в человеке творческой силы. Гений самим первородством своим обречен на страшную муку: пытаясь «преобразить» реальность, создавая из реальности художественные символы, он лишь убеждается в том, что они, эти символы, так же обманны, как обманна жизнь, и отразили только собственное его страдание... Жизнь... «Тоска миража» — определял Анненский; в дорожном стихотворении под этим заглавием он спрашивает:

Но ты-то зачем так глубоко
Двоишься. о сердце мое?
. . . .
В тоске безысходного круга
Влачусь я постылым путем...

И не знает поэт, он ли это едет в снежную ночь, или двойник его — тот, кого он назвал в другом стихотворении:

Не я и не он, и не ты,
И то же, что я, и не то же...
(«Двойник»).

Анненский (почти во всех стихах это чувствуется) больше всего терзался даже не раздвоенностью, а раздробленностью своей, неверием в единую духовную сущность в круговороте космических сил; личное сознание, человеческая мысль, — не есть ли только смена бредовых воплощений «не я» в кажущемся «я»? Материализм 70-х годов его неизлечимо ранил. Но, оставаясь творцом, поэтом в искусстве и в сопереживаниях с гениями, пытавшимися осмыслить бытие (как бы неслиянны, даже смешно, юмористично непримиримы не были два мира — явь и сон), он искал спасения от своей муки. Задачей критика он считал: выйти из себя, войдя в другого творца — отразить его в себе, чтобы укрепить себя как духовную реальность. И это он называл проблемой критического творчества.

У каждого большого поэта, — как Гоголь, Достоевский, Шекспир, Гейне, — свое преображение действительности в символы и своя непримиренность, и помимо воли своей каждый из них исповедуется. Критик, погружаясь в созвучного ему автора, отражая его, тоже творит исповедь. К такой исповеди, для него, поэта-критика, все и сводится: на примере созвучных ему (избранников) — решать задачу, завещанную Эдипом.

В предисловии к одной из своих «книг отражений» сам он уточняет это так: «Мои отражения сцепила, нет, даже раньше их вызвала моя давняя тревога. И всех их проникает проблема творчества, одно волне-

ние, с которым я, подобно всем, ищу оправдания жизни». А в другом предисловии он дает подробное разъяснение своему критическому субъективизму и психологизму. Он говорит: «Эта книга состоит из десяти очерков. Я назвал их о т р а ж е н и я м и. И вот почему. Критик стоит обыкновенно вне произведения: он его разбирает и оценивает. Он не только вне его, но где-то над ним. Я же писал здесь только о том, что м н о й в л а д е л о, за чем я с л е д о в а л, чему я о т д а в а л с я, что я хотел сберечь в себе, сделав собою. Вот в каком смысле мои очерки — о т р а ж е н и я, это вовсе не метафора. Но, разумеется, поэтическое отражение не может свестись на геометрический чертеж... Можно ли ожидать от поэтического создания, чтобы его отражение стало пассивным и безразличным? Самое ч т е н и е п о э т а есть уже творчество. Поэты пишут не для зеркал и не для стоячих вод. Тем более сложным и активным оказывается фиксирование наших впечатлений. Выбор произведений обусловлен был, конечно, прежде всего самым свойством моей работы. Я брал только то, что чувствовал выше себя и в то же время созвучное... Но был еще критерий. Я брал произведения субъективно-характерные. Меня интересовали не столько объекты и не самые фантоши (Анненский имеет в виду героев, действующих лиц в разбираемых произведениях — С. М.), сколько творцы и хозяева этих фантошей».

Такого рода подход к искусству — не только своеобразная «гносеолология» творчества, но дает повод для личных признаний de profundis. Язык искусства, волшебная правда искусства, позволяет приблизиться к таинственным истокам сознания и этим очищает сердце от непереносимых недоумений. Последние написанные Анненским строки были:

Я выдумал ее — и все-ж она виденье,
Я не люблю ее — и мне она близка,
Недоумелая, мое недоуменье,
Всегда веселая, она моя Тоска.

Гениальный художник лучше всего, ярче, полнее умеет выразить то, что ощущает каждый. Приблизив его к себе, отожествив с собою, критик проникает в глубокие недра духа с его вечно-творимыми иллюзиями... Лишь об этой «проблеме» и думал Анненский, спасаясь от своего «небытия», думал с тем более безрадостным напряжением, что был уверен заранее в неслиянности двух миров человека...

Свои очерки о «Носе» и «Портрете» Гоголя, под общим заглавием «Проблема гоголевского юмора», он заканчивает так: «Гоголь написал две повести: одну он посвятил н о с у, другую г л а з а м. Первая — веселая повесть, вторая — страшная. Если мы поставим рядом две эти эмблемы — т е л е с н о с т и и д у х о в н о с т и — и представим фигуру майора Ковалева (из «Носа»), покупающего, неизвестно для каких причин, орденскую ленточку, и тень умирающего в безумном бреду Чарткова (из «Портрета»), — то хотя на минуту почувствуем всю невозмож-

ность, всю абсурдность существа, которое соединило в себе нос и глаза, тело и душу... А ведь может быть и то, что здесь проявился высший, но для нас уже недоступный юмор творения, и что мучительная для нас загадка человека как нельзя проще решается в сфере высших категорий бытия».

Вот какова эта проблема творчества, и вот как разрешается «постылый ребус бытия» — «Юмором творения»! Отсюда недалеко и до диавольского смеха...

Своими критическими опытами Анненский лишь дополнял то, что так сквозит в его стихах — «все то же наше чувство страха»:

Кружатся нежные листы
И не хотят коснуться праха...
О, неужели это ты,
Все то же наше чувство страха?
Иль над обманом бытия
Творца веленье не звучало,
И нет конца и нет начала
Тебе, тоскующее я?

(«Листы» из «Тихих песен»).

Анненский так объясняет в очерке, посвященном Достоевскому до каторги («Изнанка жизни. Мечтатели и избранник»), трагедию творческого **я**, в отличие от **я** бесплодного мечтателя, и сравнивает его с гусеницей, для которой весь мир заключается в жвачке мечтаний, пока она не обратится хоть на день «в бабочку с мертвой головой на белых крыльях». Мечтатель, осужденный Достоевским, «боится жизни, потому что мечтатель наивен, сентиментален и как-то размякло добр. Но на мириаду мечтательных червей... жизнь облюбовывает иногда одного избранника, облюбовывает, если увидит, что он не балаганный царь мечты, а ее безумец, ее мученик. И тогда избранника этого по классической традиции до сих пор называют уже не мечтателем, а творцом, даже изящнее — поэтом... Оставляя свободно царствовать мохнатых гусениц, жизнь не знает жалости, когда в мечтательное общение с нею войдет эта печальная особь двуруких»...

Мы поняли: осужден на муку художник-творец, полюбивший всем существом своим тайну бытия. Мечтатель-гусеница «любит только себя». Поэтому тесно в подполье и тошно, тошно от «зеленой жвачки мечтателей»... Но творец «хочет не только видеть сон, а запечатлеть его; он хочет непременно своими словами и притом новыми словами рассказать, пусть даже налгать людям о том, как он, поэт, и точно обладал жизнью. Высокое и святое в мечте становится в словах мечтателя пошлым и жалостно-мелким. Наоборот, алмазное слово поэта прикрывает иногда самые грязные желания, самые

крохотные страстишки, самую страшную память о падении, об оскорблениях... Но алмазные слова не даются даром!»

«Облюбовав человека, который любит ее не на шутку, жизнь раздразнит его соблазнами, она истомит его, как любовница, то упрямо ускользающая, то вдруг опьянело-сомлевшая. Хуже: еще до наступления его рокового и любострастного сна жизнь заставит поэта сознать воочию, и с болезненною ясностью, что он не только не царь вселенной, но, наоборот, бессильнейшая и ничтожнейшая часть ее же, любимой жизни, мизинец ее ноги, что он лишь безразличный атом, который не только не в праве, но и не властен обладать поглотившим его миром. И вот в награду за ряд разочарований, может быть — падений, за терпеливо сносимые обиды, покидая наутро постель своего призрачного любовника, жизнь оставляет ему несколько символов... О, обман! Может быть, твоя любовь еще ни разу не была более тщетной, более поруганной, чем в эту ночь».

«Лучше всех, говорит он далее, — кого я знаю, по крайней мере, — показал нам, именно Достоевский, что значит быть влюбленным в жизнь; показал и как она играет, как исступленно тешится жизнь над теми, кто любит ее не скромной и смешной любовью гусениц, а безумным желанием раствориться в ней до конца». И Анненский горько недоумевает: «Неужели негодование и ужас, неужто желание отомстить за свою никому ненужную измученность, за все обманы бытия, — это всё, что остается исходящему кровью сердцу?»

Весь он, истерзанный иронист, в этом трагическом самораскрытии. Ведь говоря о героях «Белых ночей» и «Неточки Незвановой», говорит-то он, Анненский, о себе, о своей любви-муке к жизни, к «обману бытия», над которым «Творца веление не звучало»... В его абсолютную искренность нельзя не верить. Жизнь для него была действительно «не жизнь, а мука». И нравственная, и физическая мука (из-за болезни сердца. Поэт постоянно обращается к своему больному сердцу, думая о жизни и думая о смерти, и эти понятия смешиваются в одно безысходное ощущение:

Я думал, что сердце из камня,
Что пусто оно и мертво:
Пусть в сердце огонь языками
Походит — ему ничего!
И точно: мне было не больно,
А больно, так разве чуть-чуть...
И все-таки, лучше довольно, —
Задуй, пока можно задуть...
На сердце темно, как в могиле...
Я знал, что пожар я уйму...
Ну, вот... и огонь потушили,
А я умираю в дыму.

Мне кажется, что я достаточно сказал о траурных стихах Анненского в главе, ему посвященной, книги «Портреты современников». Анненский-поэт всю жизнь проплакал над собой, над человечеством, над безбожной вселенной. «Критика» Анненского только продолжает этот поэтический «скрежет зубовный», переходя сплошь да рядом в совсем уж необычный прозаический лиризм. И это понятно: автору «Кипарисового ларца» созвучны-то в литературных образах страдание и страдальчество их создавших гениев. Кого бы ни «отражал» он из больших писателей, он всматривается в то, что было мукой, вопиющей к небу или стыдливо прикровенной, и любил те произведения у этих писателей, где герои страдают, ужасаются, падают, гибнут, и — героев, которым страшно жить.

Тут на первом месте, конечно, Достоевский... Взять хотя бы раннюю его повесть «Господин Прохарчин», «повесть о человеке, который умер от страха». Ведь этот прохарчинский страх — боль самого Достоевского (и постолько действует на нас, поскольку это его боль), потому что, говоря словами Анненского: как ни резок был контраст между поэтом и его созданием, а все-таки, повидимому, и поэт в свои ранние годы не раз испытывал приступы того же страха, от которого умер Прохарчин. И на самого Достоевского, как на его Прохарчина, напирала жизнь, требуя ответа и грозя пыткой в случае, если он не сумеет ответить; только у Прохарчина это были горячечные призраки: извощика, когда-то им обсчитанного, и где-то виденной им бедной, грешной бабы, и эти призраки прикрывали в нем лишь скорбь от безысходности несчастия да вспышку неизбежного бунта; а для Достоевского были творческие сны, преображавшие действительность, и эти сны требовали от него, кому они открылись, чтобы он воплотил их в слова.

«Только трагедия, — заявляет Анненский, — изображала ужас настолько же подавляющим своей безмерностью и вместе с тем подлинностью, как умел делать это Достоевский. Начиная с колеса Иксиона и коршуна Прометея и вплоть до мучительной болезни леди Макбет, истинная трагедия никогда не допускала призрачности и даже надуманности ни в страхе, ни в страдании, как она никогда не допускала ни слепой бесцельности, ни их нравственной бесполезности»... Достоевский — допускал.

Как никто, понял Анненский причину этой беспощадности гения, которого у нас часто называли, подхватив слово Н. К. Михайловского, «жестоким талантом»... Но ни одной лаской сильна любовь. Сострадание, достигнув известного предела, ранит. Это ли жестокость? Сострадание страдающему человеку было страстью Достоевского; трагические символы его повестей и романов, все того же кровно-христианского происхождения. И неверующий в Бога Анненский их «отражает» своей христианской сущностью. Вместе с Достоевским он жалеет обездоленных и униженных человечков на фоне неумолимо-равнодушной

к ним действительности: и умирающего от страха Прохарчина, и убивающего процентщицу Раскольникова, и надрывного шута Мармеладова, и жертвенную Соню, и омерзительного красавца Свидригайлова, и, может быть им убитую, жену его Марфу Петровну (для Достоевского Марфа Петровна — «символ страдания, в котором нет Бога и этим идея как бы переводится в сферу высокого комизма»). Но Анненскому не до «высокого комизма», когда он восклицает, в стихотворении «Расе» (мир) из «Трилистника» «В парке»:

О, дайте вечность мне, — и вечность я отдам
За равнодушие к обидам и годам...

или когда, в стихотворении из «Разметанных листов» — «Дети», он ужасается:

Ну, а те, что терпят боль,
У кого как нитки руки...
Люди! Братья! Не за то-ль
И покой наш только в муке...

О «Преступлении и наказании» им высказаны мысли, которые меняют все наше отношение к моральной проблематике этого «романа безобразных, давящих комнат», по его меткому определению.

У Анненского на все — свой взгляд, ни для кого не обязательный, конечно, но всегда искушающий новым глубочайшим смыслом, каким бы неожиданным и надуманным он ни казался на первое впечатление. Приведу лишь один пример. Для Анненского драматическим средоточием, «начальным узлом», «Преступления и наказания» является не самое убийство (по его мнению, рассказанное к тому же не слишком правдоподобно) закладчицы, а другое событие, пусть только мелькающее, остающееся без развития, но по сущности своей проливающее свет на правду морального рока несравненно бóльшую, чем раскаяние вообразившего себя Наполеоном юноши, убившего двух женщин с мечтой об общественном благе. Это — сцена с молодым маляром, сознавшимся в преступлении, которого он не совершал. «Маляр, — говорит Анненский, — высший символ страдания: здесь не только совпадают, но и покрывают одна другую обе идеи: Страданья и Правды. Жизнерадостный мальчик при столкновении с грубой силой, которая грозит его засудить, решается принять на себя страданье. Так делали лучшие и высшие существа, и в этом, то есть в е г о решении, таится частица чего-то непоборимо-сильного и светлого до ослепительной яркости... Без героизма, без жертвы, без любви, почти стихийным тяготением, жгуче-ощутимым наследием долгой смены страстотерпцев, определился этот начальный узел, спутавший в одно — правду с судом, суд со страданием, а страдание с выкупом чего-то Единственного, Светлого, Нездешнего и Безусловного». Все эти эпитеты Анненский пишет с

прописной буквы. Кажется, еще малое усилие воли, и эти прилагательные заменит одно все их покрывающее слово, когда его произносит не рассудок, а сердце — Бог. Но Анненский не верит, весь пафос его творческого мученичества — от неверия. Он не верит настолько, что не допускает веры и у своих братьев по духу. «Достоевский, — замечает он, говоря об «Юморе Лермонтова», — болел, именно болел, и притом не столько мукой, сколько проблемой творчества. Чорт все хотел осилить его, раздвоить его я: divide et impera. Юноша Достоевский дебютировал Голядкиным, а почти старик ушел от нас в агонии Ивана Карамазова. В промежутке уместилась целая жизнь, и какая жизнь, но Достоевский все же удалился осиленным».

А Толстой? Толстой не мог изобрести для своего буддизма символа страшнее и безотраднее, чем его труд. Эстетически этот труд, им обожествленный, есть лишь черный камень Сизифа. Катайте его — люди, до устали и без устали. Множьтесь, если уж так хотите, но лишь затем множьтесь, чтобы успешнее, то есть безнадежнее катать свой камень».

И Анненский продолжает вышучивать толстовство: «Это во всяком случае поможет вам не думать, а главное, поможет каждому из вас не сознавать себя самим собою. Это поможет вам даже примириться с единственным остатком самости, который я еще оставляю вам, то есть — страх смерти. Да и зачем вам своя мысль, люди, когда я, ваш пророк, даже за всех и раз навсегда передал вам мое отчаяние? Этого ли вам мало?»

Такая характеристика толстовства, разумеется, более, чем пристрастна и принадлежит к тем горьким шуткам, на которые не скупился Анненский, договаривая смешком ирониста (как он любил себя называть) свою «веселую Тоску». Нет, «отчаянием» не соблазнилось сердце Толстого. Он был гораздо ближе к Богу, чему думал Анненский. Ближе, если не умом, то сердцем. А это, наверное, важнее религиозно. Но неверующий Анненский не прощал рационалисту Толстому замены религии моралью. Ни с какой половинчатостью он примириться не мог. Всем неверием своим тянулся к мистическому свету, что постоянно прорывается сквозь его иронию, погружаясь в смертный мрак.

Вот пример. Повесть Гоголя «Портрет», по Анненскому, символизует личную трагедию Гоголя. «Гоголь умер, сломленный отчаянием живописца, потерявшего из виду недописанный им, но ставший ему ненавистным портрет, — портрет, который казался ему грешным, ибо вместо того, чтобы являться лишь материалом, лишь этюдом для картины, где блеск красоты добра должен был эстетически торжествовать над чернотой порока, — этому пороку пришлось одному, шатаясь по миру, оправдывать безрадостное свое существование». И тут же, противореча себе, поддаваясь своему религиозному голоду, Анненский

спрашивает: «Написал ли Гоголь свою Мадонну звезды? И отвечает: «Может быть, и написал, но не здесь, а в другой более светлой обители»...

Об Анненском-поэте и моих личных воспоминаниях о нем, о великом счастьи моей с ним дружбы (за год до его смерти) — я говорил подробно в моей книге «Портреты современников». Но недостаточно было сказано мной, как я все больше убеждаюсь, о взглядах Анненского на жизнь и литературу, о его трагическом мировоззрении, выраженном особенно ярко в его критических статьях. Для него драма человека-творца-поэта, это — неслиянность жизни, обманной, нещадящей, слепой и все же возлюбленной жизни-«колдуньи», — с творческой мечтой, с иллюзией обреченного на исчезновение «я». В то же время, преодоление этой неслиянности — главнейший стимул жизни и надежнейшая от нее защита. И потому *проблема творчества и есть главная проблема*, от решения которой все зависит. Поэт хочет осмыслить существование, творя символы, и они, эти рожденные из преображаемой реальности символы, несомненнее, прочнее, чем призрачная реальность мира...

Но как редко дает удовлетворение этот творческий сон!.. Анненскому, в частности, — никогда. Потому что требования его к творимой символике были безмерны; потому что подходит-то он к ней религиозно, а сердце его, истекавшее кровью от жалости к человеку, и ум, отвергавший компромиссы, не умел поверить чудесному.

Однако же творец все-таки — существует для того, чтобы творить. Другой правды у него нет; искусство и мысли об искусстве и есть жизнь. В очерке, посвященном шекспировскому Гамлету, так и утверждает Анненский: «Не думать о Гамлете — *для меня по крайней мере* — иногда значило бы отказаться от мыслей об искусстве, то есть от жизни».

Анненский категоричен. Искусство, проникающая его таинственная сила красоты, есть единственное убежище от всего этого стремящегося куда-то потока феноменов, ничего общего с мечтой человека и с воплощающей ее красотою не имеющего. Вот почему понимание художником именно красоты так для него характерно. Чувство красоты, различное у каждого, вытекает из самой глубокой сущности творца и, прежде всего, из побуждений пола, из идеализации любви. «Стендаль где-то назвал красоту обещанием счастья (la promesse de bonheur), — замечает Анненский и добавляет: — в этом признании и можно найти один из ключей к пониманию поэтической концепции красоты вообще. Красота для поэта есть или красота *женщины*, или красота, *как женщина*... В этом смысле красота составляет противовес к идеям муки, самоограничения, жертвы, которые тоже питают поэзию. *Отрицательная, болезненная сила муки уравновешивается в поэзии силой красоты*, в которой заключена возможность счастья»...

Анненский свой анализ чувства красоты у любимых писателей начинает с Пушкина: «Всякий раз, — говорит он, — как я принимаюсь читать Пушкина, мне кажется, будто он мыслит о женской красоте лишь эстетически. Гений чистой красоты положительно слепит меня своим нестерпимым блеском... Но таково бывает только первое впечатление. Через всю поэзию Пушкина проходит, в сущности, совсем другое, более жизненное отношение к красоте. Красота определенно дружила с его желанием»... «И тем не менее красота для Пушкина была чем-то самодовлеющим и лучезарным... Мимолетное виденье, гений чистой красоты, равнодушная природа, — все эти символы не лишены скорбного сознания, что красота живет своей и притом непонятной и чуждой нам жизнью, и что чем более нужна она мне, тем менее я ей нужен. Прибавьте к этому темперамент поэта: это ненасытное, некрасивое, даже пугающее красоту негритянство, которое сам поэт отлично сознавал и которым он болел. От Черномора-поэта, влюбленного в красоту Людмилы и совершенно ненужного ей, веселой его и равнодушной пленнице, и вплоть до самопризнаний в стихах, обращенных к Наталии Николаевне Гончаровой, мы почти всегда видим в поэзии Пушкина или посрамление поэта, или лишь призрачную победу его над красотой. Онегин был нужен Татьяне для ее самоопределения. С первой встречи Татьяна стала уже где-то над ним, и только болезненно сознаваемое Пушкиным тщеславие своего героя оставляло Онегина так долго незрячим перед исключительной красотой этой девушки. Любовь Пушкина к жене была как бы довершением, или точнее — жизненным осуществлением того взгляда на красоту, который проходит через всю его поэзию. Пушкин так же мало и так же неполно владел этим сияющим равнодушием, этой самодовлеющей и холодной красотой, как и его герои. И смерть как нельзя более во-время освободила Пушкина от самого горького из разочарований».

«Концепция красоты у Лермонтова, — говорит Анненский далее, — характерно разнится от Пушкинской. В его поэзии, наоборот, красота, как одна из форм жизни, являлась прежде всего — вызовом»... «Из глубины монастырской кельи красота Тамары бросает вызов Демону»... «Стендалю красота обещает, действительно, счастье, а что обещает она Лермонтову? Разве он это знает? Может быть, только смерть. Нет, в Лермонтове жил не наследник серебряных легионов Траяна, а разбойник, и притом не столько шотландский, сколько степной русский разбойник, и женщина со своей красотой была для него в этот первый творческий период, по крайней мере, и который только случайно стал и его последним, — женщина была для него лишь деталью борьбы».

Переходя к Гоголю, Анненский не менее парадоксально так формулирует свою мысль: «Красота была для Гоголя близка к несчастью. Самая любовь не давала Гоголю особого наслаждения. На его, Гоголевской, красоте и, действительно, лежит какой-то отдаленно-дразнящий,

но вместе с тем страдальческий отпечаток. Красотой для Гоголя была его Катерина, бледная панночка, его измученная голодом полячка. Это было олицетворением осиленной и сдавшейся красоты-муки. Поднимитесь ступенью выше, и недостижимую красоту даст вам уже только опий, или она будет сиять на вас с полотна».

А вот — о Тургеневе: «Едва ли был еще другой русский писатель, который бы с такой полнотой, с таким самозабвением умел уходить под обаяние женской красоты». «Красота у него непременно б е р е т, потому что она — самая п о д л и н н а я в л а с т ь, красота у него обезволивает, обессиливает, е с л и н е о п о д л я е т мужчину тем наслаждением, которое она обещает. И это уже не простое обещание сделать счастливым, как у Стендаля, а тургеневское сознание красотой с в о е й в л а с т и, даже более — н а г л о с т ь ю в л а с т н о й к р а с о т ы... Кроткая красота у Тургенева нас как-то не впечатляет. Она — Бог знает что. Она — живые мощи. Зато первая любовь кажется царицей и когда ее бьют».

«Власть видел в красоте и Достоевский, но это была для него уже не та пьянящая власть наслаждения, для которой Тургенев забывалъ все на свете, а л и р и ч е с к и п р и п о д н я т а я, р а с к а я н н о - у с и л е н н а я и с п о в е д ь г р е х а. Красота Достоевского то каялась и колотилась в истерике, то соблазняла подростков и садилась на колени к пóслушникам. То цинически-вызывающая, то злобно-расчетливая, то неистово-сентиментальная, красота почти всегда носила у Достоевского глубокую рану в сердце; и почти всегда — или паденье, или пережитое ею страшное озлобление придавали ей зловещий и трагический характер. Таковы Настасья Филипповна, Катерина Ивановна, Грушенька и Лиза, героиня «Бесов». Красота всех этих девушек и женщин, но странно — никогда не замужних, если красота их точно должна быть обаятельной, — не имеет в себе в сущности ничего соблазнительного... Настасья Филипповна, Аглая и другие как-то уж слишком великолепны. И при этом они не только сеют вокруг себя горе, но даже сами лишены отрадного сознания своей власти. Это, прежде всего, мученицы, иногда веселые, дерзкие, даже расчетливые, но непременно мученицы. В женщине, правда, Достоевский красоту все же допускал и даже, пожалуй, по-своему, л ю б и л. Но красивые маски мужчин, как Ставрогин и Свидригайлов, были ему отвратительны и страшны, хотя страшны и совсем по другому. Если у женщин красота таила чаще всего несчастье, рану в сердце, глубокое мстительное оскорбление, то в мужчине красота заставляла предполагать холодную порочность».

Для Толстого «начиная с ,Войны и мира' ... красота определялась в к а ч е с т в е о с т р о г о в р а г а ... ,Прикидываясь моей добычей, этот враг хочет меня погубить, но я разгадал его фóртель, и придет время, когда я с ним посчитаюсь!' Красавица Элен поймала Пьера, но медвежонок вырос и окреп в ее объятьях, и он от нее ушел. Сама же красавица умерла, и смерть ее была самая безобразная и страшная. После

‚Войны и мира' — Анна Каренина, но и эта в конце концов оказалась осиленной. Был ли то Вронский, или она сама? Нет, это вся спутанная и смятая жизнь наконец возмутилась и толкнула Анну под поезд».

Говоря о критике Анненского, я ограничиваюсь лишь немногими его мазками, характеризующими каждого разбираемого им автора с точки зрения более субъективной, вероятно, чем допускал кто-либо из критиков. Ведь смысл этого субективизма — личная исповедь! Анненского занимают вовсе не типы любимых авторов, не правдоподобие этих типов, не психологическая их истинность. Он всматривается во внутреннюю сущность писателя и переживает вместе с ним, увлекая за собой читателей, страдальческий поединок его с судьбой, непостижимой и неумолимой. Он срывает маски со своих избранников и скорбит о них. Больше всего — жалеет их, хотя открыто и не произносит слов жалости, а скорее — усмешливо их распинает. Ведь все равно в итоге все они — только он сам. . .

Казалось бы, при таком отношении к литературе, критический анализ должен приближаться к предельному эстетизму без каких бы то ни было уклонов в сторону моральных, тем более — социальных требований. А на самом деле в Анненском почти всегда чистого эстета побеждает человек сердца и ищет-то он в глубинах чужого сознания не столько влюбленность в красоту, сколько — молитвенное сострадание к человеку, униженному судьбой и людьми. Отсюда, например, неожиданное толкование гоголевского рассказа «Нос».

Сколько раз говорилось о «фантастичности», о мистичности и сюрреализме, о гофманщине гоголевского рассказа. Еще недавно прочел я заметки Набокова-Сирина (в ‚Новом журнале', где со свойственной ему остротой он подчеркивает влияние на Гоголя-фантаста фантаста-Гофмана).

Анненский совсем по другому подходит к проблеме «Носа»[1]) и до чего убедительно раскрывает он аллегорический (а вовсе не мистический или сюрреалистический) смысл этого, только кажущегося фантастичным, повествования. «Я смотрю на дело вот как, — заявляет Анненский: — Нос коллежского ассесора Ковалева обрел на две недели самобытность. Произошло это из-за того, что Нос обиделся, а обиделся он потому, что был обижен, или точнее не вынес систематических обид. Цирульник Иван Яковлевич, который, несмотря на то, что он обедал не иначе, как во фраке, взял прескверную привычку брать его, т. е. Нос (не лучше ли Носа?) в весьма дурно пахнущие руки, всякий раз, как он намыливал щеки майора Ковалева, а делал это он с возмутительной правильностью два раза в неделю. . . Повесть эта — история его двухнедельной мести. . . Нос майора Ковалева кажется мне отнюдь

[1]) В главе «Второй книги Отражений» — «Проблема гоголевского юмора».

не более несообразным литературным героем, чем Макбет или Дон-Жуан, а превращения его я считаю, если не столь же разнообразными, то отнюдь не менее поучительными, чем когда-то воспетые Овидием. Меня особенно назидает теперь один пассаж в конце повести, а в нем-то, может быть, и лежит самая суть рассказа». «7-го апреля Иван Яковлевич приходил брить восстановленную, наконец, физиономию майора Ковалева: ,Вишь ты!' — сказал сам себе Иван Яковлевич, взглянувши на нос, а потом перегнул голову на другую сторону и посмотрел на него сбоку: ,Вона! Эк его, право, как подумаешь' — продолжал он и долго смотрел на нос. Наконец легонько, с бережливостью, какую только можно себе вообразить, он приподнял два пальца с тем, чтобы поймать его за кончик. Такова уж была система Ивана Яковлевича. ,Ну, ну, ну, смотри!' — закричал Ковалев. Иван Яковлевич и руки опустил, оторопел и смутился, как никогда не смущался. Наконец осторожно стал он щекотать бритвой у него под бородою, и хотя ему было совсем не сподручно и трудно брить без придержки за нюхательную часть тела, однако же, кое-как, упираясь своим шероховатым большим пальцем ему в щеку и в нижнюю десну, наконец одолел все препятствия и выбрил».

Это не только конец повести, но и ее моральная развязка, — утверждает Анненский, — «если только представить себе этих двух людей, т. е. майора и цырюльника, которые, оглядываясь на пропасть, чуть было не поглотившую их существований, продолжают идти рука об руку. Куда? Зачем? .. Да и помимо этого, господа, неужто правда прекрасна только, когда она возвращает Лиру его Корделию, и Корделии ее Лира? Разве, напротив, она не бесспорно прекраснее, когда восстановляет неприкосновенность, законнейшую неприкосновенность обиженному, независимо от его литературного ранга, пусть это будет существо самое ничтожное, самое мизерное, даже и не существо, а нос майора Ковалева».

Никого из писателей, кажется, не почувствовал Анненский тоньше и не «отразил» отчетливее, чем Гоголя. В посмертной его статье «Эстетика 'Мертвых душ' и ее наследие», напечатанной в № 8 «Аполлона» (1911 г.), на нескольких страницах он дает нам коснуться самой сущности Гоголя, которого называет «ипохондриком» и «больным аскетом», и в то же время как проницательно обобщает какую-нибудь деталь, замеченную у Гоголя, как в частности видит иногда в случайном Гоголевском образе глубочайшую психологическую правду!

Приведу еще страничку из его аполлоновской статьи, как будто незамеченную даже большинством историков русской литературы.

Анненский начинает издалека: «В каждом из нас есть два человека, один — осязательный, один — это голос, поза, краска, движение, рост, смех. Другой — загадочный, тайный. Другой — это сумеречная, неделимая, несообщаемая сущность каждого из нас. Но другой, это

есть именно то, что нас животворит и без чего весь мир, право, казался бы иногда лишь диавольской усмешкой. Первый прежде всего стремится быть т и п о м; без типичности — ему зарез. Но только второй создает и н д и в и д у а л ь н о с т ь. Первый ест, спит, бреется, дышит и перестает дышать, первого можно сажать в тюрьму и заколачивать в гроб. Но только второй может в себе чувствовать Б о г а, только второго м о ж н о у п р е к а т ь, только второго можно л ю б и т ь, только второму можно с т а в и т ь м о р а л ь н ы е т р е б о в а н и я, и даже нельзя их не ставить... Гоголь оторвал первого из двух с л и т ы х ж и з н ь ю л ю д е й от второго и сделал его столь о ш е л о м л я ю щ е т е л е с н ы м, что тот второй человек оказался решительно затертым. Он стал прямо-таки не нужен даже, так как первый, осязательный, отвечал теперь за обоих. И вот, новый в литературе, э т о т п е р в ы й, весело принялся царить — смеясь царить... Недаром самая мечта даже Чичикова была так похожа на аппетит. Как ни страшна кажется гоголевская телесность, когда она вдруг выступает у него во всей своей наглой атлетичности, — помните, например, когда Сольвычегодские уходили Устьсысольских, хотя и сами понесли от них крепкую ссадку на бока, под микитки, в подсочельник, а у одного из восторжествовавших сплошь был сколот даже насос (это — вместо нос), — но она (телесность) на мой взгляд, еще гораздо страшнее, когда Гоголь заставляет нас с л и ч а т ь ч е л о в е к а с п р и р о д о й, о с о б е н н о п о э т и ч е с к о й, и заключать к их о м е р з и т е л ь н о м у е д и н с т в у, к их унижающему человека безразличию... Вон — колоссальный ствол (в саду у Плюшкина), лишенный верхушки, отломленной бурей или грозой, круглится в воздухе, как сверкающая колонна. А сделайте двадцать шагов и перед вами... что-то старое, с заплатами, ненужное, гадкое и с табаком на остром подбородке. Там буря пролетела, здесь детки постарались. Но процесс-то прошелся ведь и по саду, и по старику один и тот же. Процесс д и ч а н и я и з а п л ы в а н и я... И если в результате сад стал таким обаятельным, а Плюшкин таким пошлым и мерзким, то ведь это уж, как хотите, а все же деталь в том мире, по крайней мере, ради которого стоит быть художником... О, великий писатель!»

В заключение надо еще сказать, хоть очень вкратце, о том, как решал Анненский «проблему творчества» в приложении ее к своему поэтическому ремеслу, к рифмованным строкам, к тому искусству, которое он считал наиболее выражающим жизнь духа. На эту тему тоже была напечатана в «Аполлоне» 1911 года статья Анненского, точнее — набросок «вступления» к его первой книге стихов «Тихие песни» (вышедших в 1903 году). Недели за две до скоропостижной своей смерти Иннокентий Федорович прочел мне это неизданное вступление, и мы обсуждали его подробно, — он продолжал считать статью незаконченной, менял слова, чеканил слог. Рукописи мне не оставил (я получил ее поз-

же от сына его, Кривича), уверял, что еще многое нуждается в уточнении. По правде говоря, он был несколько напуган бурными протестами, какие вызвала его статья в первом выпуске «Аполлона» о современных русских поэтах — «Они» (за ней последовала другая — «Оне», и должна была появиться и третья — «Оно», так и не написанная)... Но мне казалось тогда, да и теперь кажется, что эти лишь набросанные мысли Анненского о поэзии, хоть и не отвечают вполне поэтической идеологии аполлоновцев-символистов, но передают очень ярко его, Анненского, отношение к поэзии, указывая на его единомыслие с такими французскими поэтами, как Бодлер, Малларме, Верлен, Сюлли Прюдом.

Анненский противополагал «новую» поэзию «старой». Оттенкам школьных различий он придавал мало значения, но Психею поэзии, начавшейся во вторую половину прошлого века, он принял, как дар богов. «Вместо скучных гипербол, — говорит он в аполлоновской статье, — которыми в старой поэзии условно передавались сложные и нередко выдуманные чувства, новая поэзия ищет точных символов для ощущений, т. е. реального субстрата жизни, и для настроений, т. е. той формы душевной жизни, которая более всего роднит людей между собой, входя в психологию толпы с таким же правом, как в индивидуальную психологию... Стихи и проза вступают в таинственный союз. Символизм звуков и музыка фразы занимают не одних техников поэзии. Синкретизм ощущений, проектируясь в поэзии затейливыми арабесками, создает для нас проблему не менее заманчивую, чем для науки и, может быть, более назревшую... Растет словарь. Слова получают новые оттенки, и в этом отношении погоня за новым и необычным часто приносит добрые плоды. Создание нового слова и уж не сложением, а взаимо-проникновением старых... Поэт вслед за живописцем входит в новое, чисто эстетическое общение с природой; за Тернером, Берн-Джонсон, Рескиным, Леконт-де-Лиль или Поль Клодель — уже не дети счастливых Афин и не обитатели «индийской хижины», и они идут не по стопам божественного Гете. Наконец, строгая богиня красоты уже не боится наклонить свой розовый факел над уродством и разложением[2]). Мир, освященный нравственным и тонким самоанализом поэта, не может не быть страшен, но он не будет мне отвратителен, потому что он — **я**».

«Я не пишу, — продолжает Анненский свое «Вступление о поэзии», — панегирика поэзии, которая делается в наши дни, и знаю, что ей не-

---

[2]) В «Трилистнике» «Кипарисового ларца» есть такие строки «Мучительного» сонета:

А если грязь и низость только мука
По где-то там сияющей красе...

достает многого... Она — дитя смерти и отчаяния, потому что хотя Полифем уже давно слеп, но его вкусы не изменились, а у его эфемерных гостей болят зубы от одной мысли о том камне, которым он задвигается на ночь».

Все, продумавшие стихи Анненского, поймут, что это значит.

В октябре 1909 года, недели за три до скоропостижной смерти Анненского, по его инициативе был устроен аполлоновцами обед по подписке (в ресторане Донон) — чтобы поздравить и меня, как редактора-издателя, и друг друга с рождением «Аполлона». Я никак не ожидал, что этот обед сотрудников журнала обратится, благодаря Иннокентию Федоровичу, в мое чествование по случаю десятилетия моей литературной деятельности. Да и никто не ожидал. Полагаю, что никому в голову не приходило, что ровно десять лет до рождения «Аполлона» я поместил первую мою статью в журнале А. Давыдовой — «Мир Божий»... Анненский вспомнил и, к моему смущению, в конце обеда торжественно встал с бокалом в руке, попросил внимания и произнес речь по моему адресу. Я хорошо помню в этой смутившей меня речи главную тему: Анненский говорил, — как всегда, роняя слова четко и властно, — о «новой интеллигенции», собравшейся под сенью «Аполлона», соединяющей в себе культурный традиционализм с прогрессивностью. Кто-то эту речь тут же записал, и секретарь редакции порывался напечатать ее в хронике «Аполлона». Но я не разрешил. Вообще ни словом об аполлоновском обеде журнал не обмолвился. Теперь, признаюсь, я сожалею об этой моей скромности. Сколько выдающихся русских людей собралось тогда у Донона! За исключением трех-четырех никого не осталось в живых... Всех их (человек двадцать) я бы и назвать не мог.

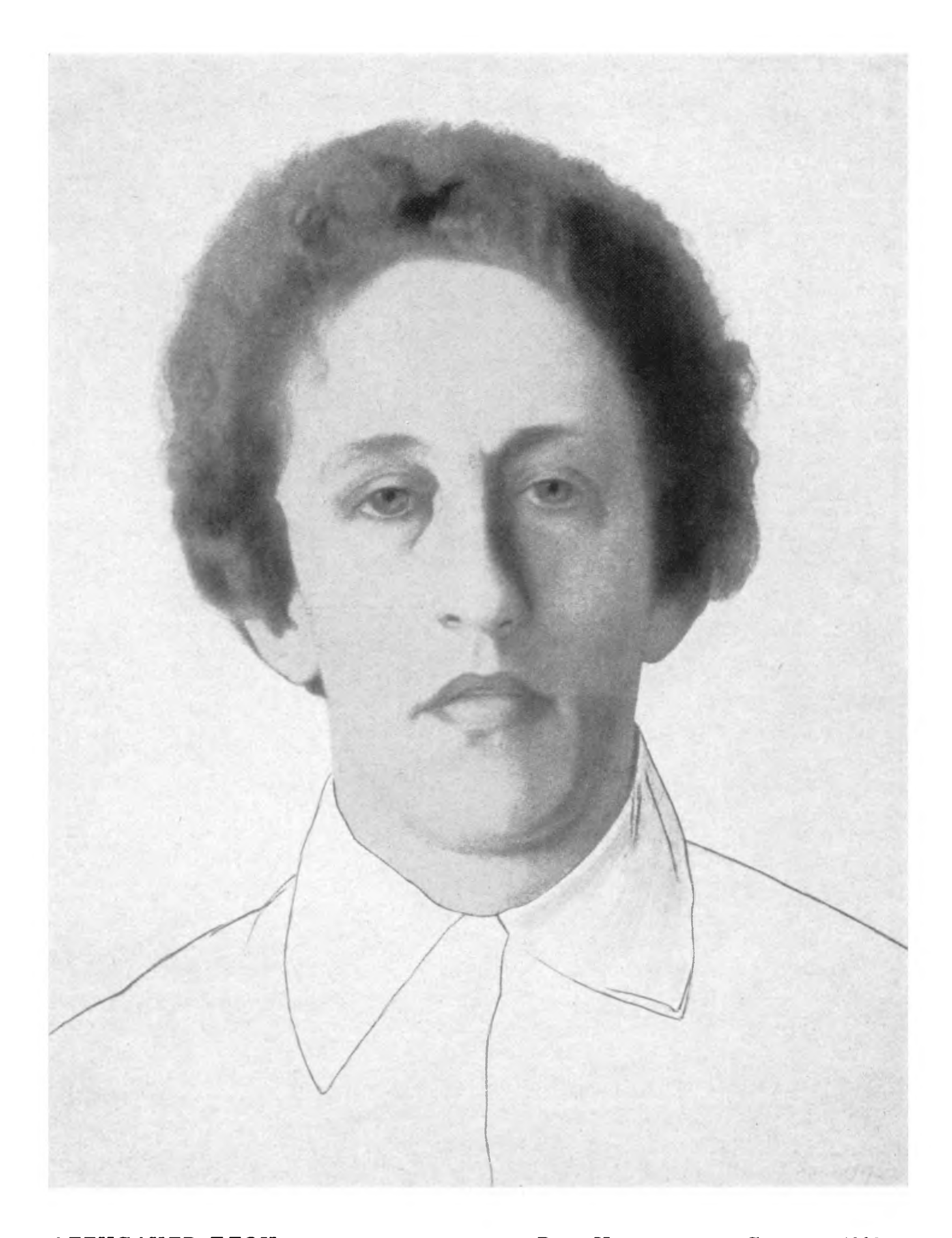
Первым ушел сам Иннокентий Федорович (старший между нами, хотя всего 53-х лет от роду), с таким увлечением, так молодо ставший на работу с молодежью, роль которой в русском искусстве и литературе он сразу угадал. Ушел, столького не досказав ... И как хотелось бы, теперь, полувеком позже, когда наконец многим открылся его гений, как хотелось бы спросить его о многом, — о нашем русском будущем, о судьбе русской литературы, — спросить, зная заранее, что он ответил бы совсем по своему, изглуби искренне, мудрее, чем кто-нибудь другой. Потому что он видел, чувствовал, сознавал дальше и глубже, чем другие. И хотя самого важного, единственно-важного, в конце концов, так и не увидел — Бога, зато всю жизнь мучась искал Его. И может быть — нет, наверное! — оттого и мучился всю жизнь, что боялся не дожить до того дня, когда Его найдет.

Разве он не сказал этого стихами?

ЖЕЛАНИЕ

Когда к ночи усталой рукой
Допашу я свою полосу,

Я хотел бы уйти на покой
В монастырь, но в далеком лесу;
Где бы каждому был я слуга
И творенью Господнему друг,
И чтоб сосны шумели вокруг,
А на соснах лежали снега.
А когда надо мной зазвонит
Медный звон в беспросветной ночи —
Уронить на холодный гранит
Талый воск догоревшей свечи.



АЛЕКСАНДР БЛОК. *Рис. Константина Сомова, 1909 г.*



АЛЕКСАНДР БЛОК. *Фотография, 1921 г.*

Александр Блок

(1880—1921)

Это было... в самом начале девятисотых годов, в редакции Миролюбовского «Журнала для всех». Виктор Сергеевич Миролюбов, не будучи литератором, заявил себя как «человек от литературы»; не мало писателей, позже прославленных, были обязаны ему первой своей известностью, между ними и Александр Блок.

В ту пору я заведывал художественным отделом «Журнала для всех», почти каждая тонкая его тетрадь выходила с моей статьей о ком-нибудь из видных иностранных художников. Миролюбов, неудавшийся из-за чахотки бас, провинциального облика интеллигент, огромный, худой, сумрачный (что-то карикатурно-донкихотское во всем облике) имел слабость, несмотря на свой радикализм, к «чистому искусству» и любил «открыть» нового поэта, хоть и боялся нареканий за излишнюю смелость: журнал был рассчитан на очень большую публику, стоил рубль в год.

Однажды в пачке переданных мне рукописей я заинтересовался стихотворением, подписанным А. Блок. Строфы почти никому тогда неизвестного поэта (годом или двумя раньше, печатали его только Мережковские в «Новом пути») были помещены в следующей же книжке «Журнала для всех»[1]), а вскоре познакомился я и с начинающим автором, студентом-филологом Блоком. Как-то утром он наведался в редакцию: если не изменяет мне память — в первых числах мая.

Пыльные солнечные лучи протягивались от окон, выходивших на Невский, к ворохам газет, журналов и рукописей на полу, между тесно стоявшими столами. Вместе с солнцем врывался в комнату особый гомон петербургской весны; в нем перекликались, сливаясь в одну какую-то призывную мелодию, и звонки трамвая, и голоса прохожих, и цоканье подков по торцам... Так и остался в моей памяти юный Блок, Блок нашей первой встречи: в университетском сюртуке, весенний, утренний, городской, освещенный пыльным лучом майского солнца.

---

[1]) В одной из своих автобиографических заметок Блок вспоминает: «За первые напечатанные вещи я не получил гонорара... Первые деньги получил я от редактора «Журнала для всех» В. С. Миролюбова».

Мелко вьющиеся рыжеватые волосы; нос длинный, узкий, с горбинкой; глаза серые, холодно-ясные, большие, печальные; ярко нарисованные, красиво выгнутые губы. Женщины восхищались: красавец. Но больше чем красота, поражала странная застылость лица — как изваянное. Это впечатление застылости усугублял и голос —заглушенный, однозвучный. Сам он сказал о себе:

Мой голос глух...
Черты до ужаса недвижны.[2])

На речи он скупился, взвешивал слова, медлил с ответом, умел молчать подолгу и улыбаться, не меняя выражения глаз. Происходило ли это от горделивой замкнутости или от застенчивости? Вероятно, от того и другого. Блок был «преисполнен» собой, верой в свое избранничество, но в то же время на людях казался робким, в себе неуверенным.

Известно, какое влияние оказал на Блока Владимир Соловьев. «В связи с острыми мистическими и романтическими переживаниями, — говорит Блок в своей автобиографии[3]), — всем существом моим овладела поэзия Владимира Соловьева». Этот Соловьевский лиризм, в связи с политическим созреванием молодого поколения, как-то сразу заострился, в особенности у Блока, революционным мессианством. В его молодых стихах о «мертвом лике» города, обращенном в «красные (кровавые?) пределы», уже было предвидение революции. Несомненно так воспринимали их, может быть — не столько умом, сколько сердцем, и широкие читательские круги, которые создают поэту популярность.

Лирический символизм Блока ответил характерному для того времени «алканию мечты» и «чудесной правды» в предгрозовых сумерках, разрешившихся нашей «первой» революцией (1905 г.), и сам Блок, юный, вдохновенный, загадочный, казался как бы живым олицетворением Поэта на фоне этих политических забрезживших свободой сумерек. «Стихи о Прекрасной Даме» (соединенные в сборник, вышли только в 1905 году) волновали, бередили сердца и необычностью туманных образов, и смутными пророчествами, и грустью, очень задушевной, очень русской грустью.

Кто не увлекался книжкой Блока, посвященной музе Владимира Соловьева — «непорочной, как снег за горами, многодумной, как зимняя ночь» ... Кто не знал наизусть многие из этих строф, таких недосказанно-меланхолических и заклинающих. Неясность и однообразие Блоковских гимнов Ей, Неведомой, Вечной, Единственной и т. д. дей-

---

[2]) На выставке «Мира Искусства» 1910 года Константин Сомов выставил портрет Блока акварелью (для «Золотого Руна»); воспроизведение приложено к этим страницам. Художник подчеркнул «изваянность» поэта, застылость его лица.

[3]) Александр Блок, сочинения в одном томе. Гос. Изд. Худ. литературы. 1946. Стр. 18.

ствовали, как гипнотические пассы, особенно — когда читал их сам автор, медленно, сдержанно, чеканя ритм, почти без выражения, но властно, слово за словом, чуть повышая голос на рифме. Вот едва ли не лучшее их этих стихотворений, удивлявших необычайностью и темы, и ритмического рисунка (причудливое сочетание анапеста и ямба):

Вхожу я в темные храмы,
Совершаю бедный обряд.
Там жду я Прекрасной Дамы
В мерцании красных лампад.

В тени у высокой колонны
Дрожу от скрипа дверей.
А в лицо мне глядит, озаренный,
Только образ, лишь сон о Ней.

О, я привык к этим ризам
Величавой, Вечной Жены!
Высоко бегут по карнизам
Улыбки, сказки и сны.

О, Святая, как ласковы свечи,
Как отрадны Твои черты!
Мне не слышны ни вздохи, ни речи,
Но я верю: Милая — Ты.

К кому обращено это «Ты» (с прописной буквы)? К женщине-избраннице? К потустороннему призраку? Или — к России?

Для тех, кто внимательно читал Блока, здесь какая-то его сущность. Позже его назвали «мистиком революции». Пожалуй... Красное полымя народного восстания сквозит для него откровением высшей свободы. «Красный» — излюбленный его эпитет[4]). Стремясь к «дали безвестной», он смолоду смешивал в одно понятие — зарево и зарю:

Во сне и в яви неразличимы
Заря и зарево.

Но еще с бóльшим правом можно назвать Блока мистиком «русской идеи». Предчувствие социального преображения разжигало его фантазию, делало «пророком» той революции, что представлялась ему не только «новым рождением» нации, как многим интеллигентам, но и мировым свершением...

---

[4]) ...Терем высок, и заря замерла,
Красная тайна у входа легла...
Каждый конек на узорной резьбе
Красное пламя бросает к тебе...

(Из «Вступления» к «Стихам о Прекрасной даме».)

Болезненно-остро пережил он октябрьскую грозу 1905 года... Я часто встречался с ним в различных кружках, возникавших тогда по всякому поводу... Культурные верхи ослепительно вспыхнули: в то время, как левая общественность шумно строила конституцию, вожди литературного модернизма переживали события хоть путанно-экзальтированно, но глубже и куда дерзновеннее. Поэзии становилось тесно в рамках «Красоты», провозглашенной лишь несколько лет перед тем, всеочистительным пламенем. Каким радужным вихрем, в это десятилетие, взыграла на культурных верхах Россия! И поистине «нечаянной радостью» отозвался в душе юного Блока российский мечтательный мятеж начала века. Статьи, которые Блок печатал в «Золотом Руне», и его символические драмы, появлявшиеся там же (не говоря о чистой лирике), отразили все эти наспех воспринятые им увлечения... Но в хаосе подслушанных мыслей — все о том же, и скорбная и радостно-настороженная, его, Блоковская, мечта о Прекрасной Даме-России, — рыцарем ее он оставался неизменно, хоть и менял не раз точку зрения на ее судьбы:

Ты и во сне необычайна.
Твоей одежды не коснусь...

Это о себе говорит он, в статье «Религиозные искания и народ»: «Родился в глухую ночь, увидал сияние одной звезды и простер руки к ней, и к ней одной...» «Вся жизнь, — заявляет Блок, — для такого человека темная музыка, звучащая только об одной звезде. Для врагов он — ,идиот' ,свихнувшийся'; для друзей — порою досадный однодум. Это ему надо понять: ведь он — неприятное недоразумение, он никому в мире не может угодить, ибо ничему в мире, кроме увиденной им звезды, не предана его душа. Если он поймет это, — поймет и то, за что и почему его гонят; и пусть гонят».

Впрочем, эти заключительные слова о «гонении» к Блоку никак не отнесешь. Ощутив себя пророком, он хотел быть «гонимым». На самом деле за «темную музыку, звучащую только об одной звезде», он сделался очень скоро балованным избранником среди поэтов. Никто его не «гнал». Напротив, обращения к Прекрасной Даме (своего рода навязчивая идея поэта, — их накопилось, как он сообщает в «автобиографии», до восьмисот, напечатано свыше ста), взволнованная искренность Блока, пафос однодумной мечты с повторением все тех же затягивающих слов, обвораживали не одну передовую молодежь; он оказался удивительно созвучным эпохе...

С годами, по мере сгущения туч на политическом горизонте, все углубленней становилась его прозревающая тоска; тут в поэзии-исповеди Блока — не одни лирические слезы, а глубокий надрыв веры и неверия, растроганного всепрощения и недобрых предчувствий. Это сказывалось и в его личной жизни: в нелюдимом одиночестве и в об-

щении с немногими друзьями, и в отношении к женщинам, которых было много на его пути (и до и после женитьбы):

Их было много... Что я знаю?
Воспоминанья, тени сна...

Отсюда — смысловая «раздвоенность» многих его стихотворений: романтическая их меланхолия и столь характерный для того времени «оргиазм», чувственный угар литературных кабачков, где поощрялись всякие «парадоксы плоти», а с другой стороны — болезненно-острое переживание предреволюционной действительности ... Хоть в стороне от узко-политической борьбы, Блок был захвачен ею и выхода искал в фантазии, которую то ощущал как откровение свыше, то от всяческих своих сомнений — топил в вине.

Неудавшаяся революция 1905 года, бегство ее в Выборг и затем приспособление общественности к тусклым полуконституционным будням, вся эта проза замиренной кое-как Столыпиным и третье-июньской Думой страны (после пылких «заревых» надежд на «Башне» Вячеслава Иванова) давила его, как тяжкое наваждение. Блок не обладал сильным умом (скорее удивлял ребячливой наивностью), но был на редкость честен и прям. Уверовав в свою пророческую миссию (он писал еще в 1902 году З. Н. Гиппиус: «чувствую перст и не боюсь случая»; а шестнадцатью годами позже, окончив «Двенадцать», записал: «сегодня я — гений»), он глубоко страдал, когда убеждался, что действительность не совпадает с грезой — в его жизни, как и в жизни народной, и что сам-то он заблудился в противоречиях ума и сердца, сентиментальных чаяний и книжной мудрости, которую немилосердно прививал ему ближайший друг его и вечный соперник — Андрей Белый...

Пессимизм Блока («Седое утро») в эти дни — отзвук, в значительной мере, на историческую минуту. Россия, желанная, профетическая, ускользала куда-то обманчивой «незнакомкой», жертвенная кровь ее оказывалась на проверку «клюквенным соком», святая земля — жалким балаганчиком. Большую роль сыграло тут, конечно, и его отрезвление от юношеской влюбленности в земное воплощение Прекрасной Дамы в лице его жены (рожд. Менделеевой) и захватившая его страсть к актрисе Н. Н. Волоховой (мне, не раз встречавшему ее, — эту соблазнительную Блоковскую «Фаину», она представлялась существом в достаточной степени вульгарным).

Однажды, увидев Блока на одной из репетиций, в театре Коммиссаржевской, где Мейерхольд проделывал свою «революцию», я поразился усталостью лица поэта. За два-три года жизни и славы — какая перемена, как непохож он стал на того весеннего Блока в луче майского солнца! Все антракты он просидел неподвижно, слегка откинув назад голову; отменно вежливо, как всегда, отвечал на приветствия, но словно через силу, и когда шумный, демонстративно машущий руками Мейер-

хольд подступил к нему яростно, объясняя что-то в постановке, жаль было на него смотреть...

Я встречался с Блоком в течение целых пятнадцати лет, в особенности после того, как начался «Аполлон». Но мы как-то не сблизились, может быть потому, что наперекор общему увлечению Блоком, я не слишком восхищался его поэзией (хотя, как человека искреннейшего и глубоко чувствующего, его любил); друг у друга мы не бывали. Зато в редакции «Аполлона», где он сотрудничал с первого года и до последнего, я видал его довольно часто среди близких нам обоим писателей. Посещал Блок и нашу «Поэтическую академию» («Общество ревнителей художественного слова» при «Аполлоне»), — состоял в ней одним из шести членов «президиума».

Раз или два в месяц собиралось в «Академии» человек двадцать (а то и больше) служителей муз: Вячеслав Иванов, несменяемый наш председатель, Иннокентий Анненский (в первые месяцы), Блок, Гумилев, Кузмин (из этих поэтов, вместе со мною, и составился президиум), Волошин, Зноско-Боровский (первый секретарь «Аполлона»), М. Лозинский, А. Толстой, Иоанн фон Гюнтер, Пяст, Городецкий, Чудовский, Недоброво, Сологуб, Верховский, Кондратьев, О. Мандельштам, Г. Иванов, Нарбут, Бородаевский, Рождественский, проф. Зелинский (после смерти Анненского заменивший его в президиуме), проф. Браун...[5])

Выступление Блока с только что написанными «Италианскими стихами», после его скитаний по Ломбардии, Венеции, Тоскане, явилось для «Поэтической академии» маленьким событием. В 1909 году слава Блока уже гремела... Да и не прочь был сам Александр Александрович, балованный все ширившимся успехом, подчеркнуть свою «отдельность» даже в писательской среде, между поэтами, с которыми считался.

Вот он встал, прямой и тихий, не спеша прошел в угол зала и оперся о спинку стула. На нем не блуза с отложным воротником, как на многих портретах, а самый обыкновенный «литераторский» сюртук; черный галстук бантом оттеняет матово-розоватый цвет лица (своей ровной окрашенностью, без румянца, его лицо выделялось); когда слегка вскидывает голову, видна прекрасная, полная шея. Смотрит прямо перед собой, поверх слушателей; волнуется, но хочет казаться спокойным и «простым».

Помолчав несколько секунд, глухим своим голосом он стал ронять строки намеренно-однозвучно, почти не давая смысловых ударений, только нажимая на рифмующее слово... Читал долго. Прочел шесть-семь стихотворений, еще не напечатанных, из «италианского» цикла.

---

[5]) Бывали и другие, менее заметные. Замечу также для точности, что не все перечисленные писатели стали посещать «Академию» с первого года.

Одно за другим, с короткими паузами (прерывать чтеца аплодисментами не полагалось).

Умолк. И все молчали. Как почувствовалось в этой «первой» тишине, что блоковское чтение заворожило слушателей! В его манере читать было что-то очень внушительное, как-то помимо слов стихи убеждали.

Затем произнес похвальную речь председатель Вячеслав Иванов. Тут же я попросил у Блока некоторые из прочитанных стихотворений для «Аполлона». Он согласился.

Однако предстояло еще, следуя принятому «Академией» обычаю, высказаться «адвокату диавола» (на этот раз — мне), т. е. постараться отметить все плохое или менее удавшееся в прочитанных стихах с «академической» точки зрения. Тут авторам обижаться не полагалось, каждый участник собрания мог высказать свое неприкрашенное суждение.

Зная, что мне предстоит «бранить Блока», я постарался, слушая его, запомнить отдельные промахи в этой «Италии». этимологические и синтаксические — в первую очередь (многое в ней и по существу показалось мне тогда же и претенциозным, и плохо звучащим).

Говорил я кратко и очень мягко, но придирчиво и как будто убедительно, — «Академия» на возникших дебатах, поддержала в общем мою критику. Показалось мне, что и Блок принял ее благосклонно... Но, передавая мне стихи для «Аполлона»[6]), на замечания «адвоката диавола», он не отозвался ни единым словом, как будто их и не было...

Через некоторое время (заметив в этих стихах еще ряд «неудач») вместе с корректурой я отправил Блоку письмо, где подробно указывал на желательную «ретушь».

Александр Александрович, по телефону, поблагодарил «за внимание», но от ретуши отказался наотрез: «Печатайте все стихотворения в указанном порядке безо всяких изменений, или — ни одного. В письме к Вам, уже отосланном, я подробно излагаю мою точку зрения».

На следующий день я получил это письмо (оно напечатано среди «избранных писем» в сочинениях Блока «в одном томе», Госиздат, 1946). О нем стоит напомнить: кое-что эти строки уясняют в поэзии Блока, в частности — вопрос, почему у этого несомненного поэта, так последовательно обращавшего в поэзию свою жизнь, столько посредственных, плохих и даже совсем никуда не годных стихов (этого не отрицают и самые верные его почитатели).

---

[6]) Вспоминаю: «Равенну» («Все, что минутно, все, что бренно»), «Девушку из Сполетто» («Строен твой стан, как церковные свечи»), два венецианских стихотворения («Холодный ветер от лагуны» и «Слабеет жизни гул упорный»), «Успение» («Ее спеленутое тело»).

«Многоуважаемый Сергей Константинович,

Сейчас я, как раз, опять уезжаю из Петербурга в Ревель, и получил Ваше письмо. Хочу только ответить Вам на Ваше недоумение относительно моего несогласия исправлять стихи. Я писал Вам, что ничего не имею против некоторых Ваших замечаний «грамматических» — внешним образом. Больше того, разумеется, я признателен Вам за них, но именно только внешне. Для меня дело обстоит вот как: всякая моя грамматическая оплошность в этих стихах не случайна, за ней скрывается то, чем я внутренне не могу пожертвовать: иначе говоря, мне так «поется», я не имею силы прибавить, например, местоимение в строке «вернув бывалую красу» в «Успении» (сказать, например, «вернув ей прежнюю красу»; не могу — не то). Далее: не говорю, что это так навсегда; очень может быть, что уйдя от стихотворения на известное расстояние, я смогу без жертвы найти эквивалент некоторым строчкам — более «грамотный»; может быть, при этом, воспользуюсь именно Вашими указаниями, потому и благодарю Вас и знаю, что Вы относитесь и отнеслись в данном случае к стихам с особой тщательностью и вниманием. Но сейчас-то не могу ничего сделать от себя, все дело в этом. Вот причина моего Вам ответа — почти чувство молодой матери, когда ей говорят, что у ребенка какие-то, хоть и мелкие недостатки; почти физиологическая досада: «ну хорошо, я знаю, и все-таки, он и так хорош, и даже единственно так хорош — принципиально, мне другого не надо». Ну, тут уж пошла «розановщина», поэтому — кончаю письмо. Желаю Вам скорого и окончательного выздоровления и крепко жму Вашу руку.

Душевно преданный Вам Александр Блок».

Надо ли говорить, что никогда ничего в своих «Италианских стихах» он не изменил.

Перечитывая, после долгого промежутка, письмо Блока об «Италианских стихах» вспомнил я подробно весь «академический» повод к нему; вспомнились и некоторые из моих замечаний об оплошностях Блока, которыми он, как будто и признавая свою неправоту, не мог «внутренне пожертвовать» . . . Добавлю сейчас же, что за полвека эти стихи не стали для меня совершеннее. Напротив, многое теперь мне кажется в них еще беднее, случайнее, поверхностнее, а иногда и грубее; никакие звуковые изысканности и ритмические ухищрения не искупают их недостатков.

Прежде всего — «Равенна». Блок особенно ценил это стихотворение, в серии «италианских» ставил его на первое место. Уж и тогда не мог я примириться со строками:

Ты, как младенец, спишь, Равенна,
У сонной вечности в руках.

Младенец спит *на руках* у матери, а не «в руках». Весь зрительный образ неверен от такой «оплошности». Это не придирка, а требование речевой точности. Ведь оттого и в праве поэт говорить о руках вечности, что здесь вечность уподобляется матери, держащей *на* руках младенца, никак не «в руках» (хотя тут грамматической ошибки и нет); можно и «в руках» держать, но это — другое.

Не придирка это и потому, что такого рода оплошности для Блока чрезвычайно характерны. Не выходя из «Равенны», почти во всех последующих строфах неясно, а иногда и очень приблизительно соответствуют слова смыслу, и грамматическая натянутость указывает на недостаточное знание языка. Разве порог «гробовых зал» может быть «тенист», да еще — «*чтобы*... взор... не прожог»? И почему «виноградные *пустыни*»? И может ли печаль «проходить чередой», да еще робкой? Вы помните —

Лишь в пристальном и тихом взоре
Равеннских девушек, порой,
Печаль о невозвратном море
Проходит робкой чередой.

Еще менее понятна последняя строфа из «Венеции»:

Нет! Все что есть, что было, — живо!
Мечты, виденья, думы — прочь!
Волна возвратного прилива
Бросает в бархатную ночь!

Так же трудно оправдать во «Флоренции»:

Гнусавой мессы стон протяжный
И трупный запах роз в церквах, —
Весь груз тоски многоэтажной,
Сгинь в очистительных веках!

Или в стихах, помеченных Lugano:

И грезить, будто жизнь сама
Встала во всем шампанском блеске,

(в этой строке и ритмический lapsus — «встала̀»).

Стихи его, обращенные к Богоматери, не только не благоговейны, сплошь да рядом они кощунственно дерзки:

Дашь ли запреты забыть вековые
Вечному путнику — мне?
Страстно твердить Твое Имя, Мария,
Здесь, на чужой стороне?

А в «Сиене» он так обращается к божественной Матери:

Пусть грозит Младенцу буря,
Пусть грозит Младенцу враг, —
Мать глядится в мутный мрак,
Очи влажные сощуря!..

В Италии Блок не столько полюбил Италию, ее красоту, ее искусство, сколько с новым самоупоением предался своей эротической мечтательности. Он предстал себе в Италии каким-то сверх-Дон Жуаном, рыцарем Святой Марии, решив, что эта роль ему наиболее к лицу, и стихотворение за стихотворением он обращается с любовными признаниями к той, которая «многим кажется святой», но «вероломна» и ждет его «восторг нескромный». В заключительных стихотворениях это очень безвкусное донжуанство переходит в навязчивую идею: Богоматерь раннего Ренессанса становится воплощением его, Блоковской, «Прекрасной Дамы». Он, влюбленный Блок, воображает себя и грешным монахом, ревнующим Ее к мирянам, и распростершимся пред Нею ниц Ангелом, и — самим темноликим Гавриилом «с дерзкой ветвью» —

И она дрожит пред страстной вестью,
С плеч упали тяжких две косы...
Он идет и шепчет — ближе, ближе,
Уж над ней — шумящих крыл шатер.
И она без сил склоняет ниже
Потемневший, помутневший взор...

Тут обрываю цитату ... Дальше эротическая дерзость Блока еще... выразительнее. Замечу кстати, что эти стихи из «Благовещения» — может быть, самые благозвучные. Недаром на них отсвет «Гаврилиады» ... Кто не укорял Пушкина за кощунство «Гаврилиады»? Но Пушкин шутил (по примеру французов XVIII века). Чего не простишь Пушкину за его обезоруживающую улыбку? Блок пишет всегда «всерьез», сдвинув брови и пророчески взор «вдаль устремив», и это делает его «Гаврилиаду» невыносимой.

Стихи Блока, как всё больше замечаешь теперь, освободясь от прежней завороженности его рифмованной романтикой, грешат и этим его самообольщением, и всякого рода «лапсусами», которыми он «пожертвовать не мог» ... Почему не мог? Потому что «так пелось», так мерещилось ему, пусть и непоследовательно, несвязно и часто наперекор метрике, этимологии и синтаксису и, что еще важнее — смыслу глаголов и прилагательных (определения почти всегда «рядом», лишь бы сказать по-новому).

В этом величайшее горе Блока. Он думал, что достаточно одного «вдохновения», что поэтическое творчество, исходящее из «потусторонних глубин», не нуждается в проверке, что истинная поэзия и есть под-

сознательный лепет, и что смутность этого лепета и есть признак символизма, вскрывающего тайны... Этому убеждению способствовала, конечно, подсказка Андрея Белого, упорно убеждавшего своего друга, что он, Блок, прирожденный мистик и прорицатель, что поэзия его — плод сверхразумных наитий. Целую теорию творческого прозрения пришлось выдумать Блоку в защиту понимаемого им в духе Бема и Великого Валентина символизма, очень запутанную теорию об астральных «лиловых» мирах, — сущность их приоткрывается поэту-символисту.

Тем временем среди молодежи «Аполлона» созревало совсем иное отношение к поэтическому слову, и на страницах журнала как-то сама собою возникла полемика. Против символизма в его Блоковском аспекте начались вылазки Гумилева. Вскоре в «Аполлоне» появилась статья Михаила Кузмина «О прекрасной ясности» — против пифических туманов и словесного произвола. Кузмина поддержал Валерий Брюсов. Но Вячеслав Иванов, авторитетно выступил на стороне символистов; прочитанный им в «Поэтической академии» знаменитый доклад о символизме был напечатан в том же «Аполлоне».

Тогда на страницах журнала высказался и Блок. В пространной статье-исповеди «О современном состоянии русского символизма» (по поводу доклада В. Иванова) он без утайки рассказал об интимных, «мистических» своих переживаниях (в фельетоне «Руля», если не ошибаюсь, озаглавленном «Религия и балаган», Мережковский уличал обоих в сатанинской гордости).

Никогда, кажется, никакой поэт не говорил с читателями о своем поэтическом исповедании на языке менее «для всех» понятном: «В лазури чьего-то лучезарного взора пребывает теург: этот взор, как меч, пронзает все миры» ... «Миры, предстоящие взору в свете лучезарного меча, становятся все более зовущими ... Вместе с тем они начинают окрашиваться» ... «Наконец, преобладающим является цвет, который мне легче назвать пурпурно-лиловым. Золотой меч, пронизывающий пурпур лиловых миров» ... «пронзает сердце теурга» ... «Возникает диалог, подобный тому, который описан в «Трех свиданиях» Вл. Соловьева» ... «Далее — изменение облика» («Но страшно мне, изменишь облик Ты»)» ... «Лезвее лучезарного меча меркнет» ... Врывается синелиловый сумрак (лучшее изображение всех этих цветов — у Врубеля): в лиловом сумраке ... качается катафалк, а в нем лежит мертвая кукла с лицом, смутно напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз», и т. д.[7]).

И эта аполлоновская исповедь Блока — «от души», как всё, что он писал, но оттого не становится она объективно-убедительнее, как бы

---

[7]) Надо ли пояснять, что этими образными размышлениями Блок хотел раскрыть то, что произошло в его творческом сознании за десять лет приблизительно: переход от мистики «небесной» к демоническому жизнеприятию, обращающему «Прекрасную Даму» в мертвую куклу.

ни доказывал тот же Андрей Белый[8]) (говоря об измене Блока «Прекрасной Даме» в своих «Воспоминаниях» о нем), что: «София в учении гностиков — эон, которого изменение положений в плэроме рождает духовные бури; итог — появление мира материи, как приращение духовности; вся мировая история — часть биографии этой Софии, падение, распадение ее, возвращение, смещение сфер, разделение, — всё отражает поэзия Блока, так точно, как в грань бриллианта внедряется солнце».

Вся поэзия Блока, как я говорил уже, автобиографична. Только о себе самом — его стихи. Свои недоуменья, свои страсти и пристрастия он облекает в ризы ясновидящей символики. В таком самоутверждении и рисовка, конечно, но еще больше наивной самообольщенности.

Невольно спрашиваешь себя: мистическое озарение не было ли только преходящей иллюзией Блока, внушенной ему отчасти тем же Андреем Белым? Да и сам-то Блок был ли так уж уверен в своей «астральной» избранности? В том, что он слышал «музыку» миров иных, он был убежден, как будто, но теургизма сторонился: его «мистика» была скорее образной формой поэтической эротики. С характерной для него правдивостью он написал однажды Белому: «Отчего ты полагаешь, что я мистик? Я не мистик, а всегда был хулиганом, я думаю». Шутка, разумеется. Но именно так иногда выговаривается то, о чем не хочется говорить серьезно. Белый убеждал, а Блок защищал себя, свою независимость, свою элементарность и простоту («Никаких бездонных умолчаний у меня нет. Я хочу проще, проще», — протестует он в другом письме к своему другу).

Но литературная простота ему не давалась, он был весь насыщен иносказательными эпитетами и велеречивым пафосом. В этом причина, главным образом, его творческой муки: безмерное самомнение и, пароксизмами, доходящее до отчаяния неверие в свой дар.

Сомнение в себе как-то уживалось в нем с чувством высокого избранничества. Во всем склонный к решению абсолютному и к переходу от одной крайности в другую, он легко переходил от самовозвеличивания к самоуничижению, не жалея и в том и в другом случае громких слов. Например, в 1903 году он пишет:

Старость мне согнула плечи,
И мне смешно, что я поэт...

А годом позже такие строки:

Я безумец! Мне в сердце вонзили
Красноватый уголь пророка!

И рядом, в «Пузырях земли»:

И жалкие крылья мои —
Крылья вороньего пугала...

---

[8]) Журнал «Эпопея», НОЗ, 1922, Берлин, стр. 228.

В чем-то однако Андрею Белому убедить его удалось, судя по аполлоновской статье о символизме (два года после семейной и литературной ссоры его с Белым даже с вызовом на дуэль). Но вскоре настала опять реакция, которую Белый называет «разложением образов Духа в гнетущую карму тяжелого материального мира[9]), — и вот «однодум» Блок совсем отходит от «Величавой», «Вечной жены» к роковой «Незнакомке», к сложным символам жестокосердой Фаины и, мечтая об эпическом реализме («Возмездие»), подконец с головой окунается в революцию, чтобы снова разувериться и . . . погибнуть.

Я встречался с ним до самого «Февраля», но уже в военные годы Блок, отбывая на фронте воинскую повинность, все больше отдалялся от журнала, продолжавшего несмотря ни на что свою эстетическую линию (да и занят был «Аполлон» в то время по преимуществу искусством изобразительным, а не литературой). К тому же, когда Вячеслав Иванов перекочевал в Москву, «Поэтическая академия» распалась, Гумилевский «Цех поэтов» обособился.

Но отчуждение Блока от «Аполлона» нисколько не указывает на его враждебность к журналу, как я с удивлением прочел во французской книжке Н. Берберовой[10]). Ненавидящему акмеизм Блоку, будто бы, особенно претил «пресловутый» «роскошный» ежемесячник «Аполлон», где Гумилев проводил свои идеи о русской поэзии. «Аполлон» представлялся Блоку — замечает Н. Берберова, — каким-то «предельным выражением снобизма»(?).

Говоря по совести, никогда не замечал я этого отношения Блока к «Аполлону». Иначе — почему бы он, такой принципиальный и прямой, продолжал сотрудничать в нем? Но, разумеется, поход против символизма, предпринятый Гумилевым и его поэтической молодежью, больно ранил Блока. Он знал, что тут и «измена» символизму, и разрыв с Андреем Белым не помогут. Акмеист-Гумилев не скрывал своего мнения: «Блок — превосходнейший человек, но в поэзии мало смыслит». До-нельзя самолюбивый поэт и мне, вероятно, не прощал моей дерзости «академического» антагониста.

Блок, разумеется, не мог оставаться вовсе равнодушным к нападкам на символизм аполлоновской молодежи. Возражая, он защищал прежде всего себя, свою личную правду. Балованный успехом, он жестоко страдал, чувствуя, что от него ускользает «первенство» среди поэтов младшего поколения. И позже, на вершинах славы, уже при большевиках (после «Скифов» и «Двенадцати») он повидимому так же болезненно ощущал утрату этого первенства и умер, глубоко уязвлен-

---

[9]) Loc. cit., p. 235.

[10]) Nina Berbérova. Alexandre Blok et son temps. Paris. 1947.

ный давнишним свои соперником (не менее, если не более честолюбивым, чем он сам)... «Турнир» Блока с Гумилевым начался на моих глазах и кончился только в 1921 году — смертью замученного личными невзгодами и разочарованием в революции Блока и расстрелянного в подвалах Гепеу — Гумилева.

Об этом «позднем» Блоке у меня уже нет личных впечатлений. Нас разлучила и война, и революция. «Аполлон», как и остальные литературные групировки, переживал войну 1914 года, особенно вначале, очень напряженно-тревожно. В журнале, до того совершенно чуждом политике, стали появляться стихи с патриотическим пафосом... Я попросил Блока в последний раз (разговор происходил по телефону) дать мне какое-нибудь ненапечатанное еще стихотворение из его серии «Родина» (куда входило ставшее знаменитым «На поле Куликовом»). Он сейчас же согласился. Ответил: «Я дам лучшее, всё не мог решиться напечатать ни в одном журнале». Это и было «Рожденные в года глухие»...

В том же (1915) году журнал «Отечество» выпустил четвертую книжку Блока — «Стихи о России», Гумилев в эти дни был на фронте, рецензию написал (заменявший его и прежде) Георгий Иванов. Такого отзыва о книге Блока, вероятно, Гумилев, заведывавший поэтическим отделом в «Аполлоне» не поместил бы без ретуши, но из статьи Георгия Иванова я не выкинул ни одной хвалебной строчки, т. к. по существу он был прав, восхищаясь именно этим Блоком, называя л у ч ш е й его книгой «Стихи о России».

Напечатанное в «Аполлоне» стихотворение «Рожденные в года глухие» посвящено З. Н. Гиппиус, — и она считала его «лучшим» из всего, что написал Блок. Стихи, по содержанию своему во всяком случае, значительны. Блоковская любовь к России, страх за ее будущее, надежда на преображенное «Царствие», которое возникает над «смертным ложем» кровавых, испепеляющих лет (всё та же мысль, мучавшая и опьянявшая Блока с юности), ни в каких других строках не была им выражена строже и точнее[11]). Невольно вспоминается то, что он почти десятью годами раньше заявил в письме к К. С. Станиславскому по поводу его критического отклика на драму «Песня Судьбы»: «В таком виде стоит передо мною моя тема, тема о России... Этой теме я сознательно и безповоротно посвящаю жизнь... Не даром в н е ш н е неловко, в н е ш н е бессвязно произношу я имя: Россия. Ведь здесь — жизнь или смерть, счастье или погибель. К возрождению национального самосознания, к новому, и н о м у с л а в я н о ф и л ь с т в у без т р е х к и т о в (или по крайней мере, без китов православие и самодержавие) и без славянства... влечет, я з н а ю, в с е х н а с».

[11]) Очень тонкий анализ содержания этих стихов, символического их смысла, дал (не касаясь их формы) Г. П. Федотов, в сборнике «Новый Град».

Восторженным поклонением России (без православия, самодержавия и славянства), ее таинственным судьбам, правде России, которую Блок противополагал Западу, объясняется и то первоначальное его увлечение октябрьской революцией, которое звучит в «Двенадцати».

Но раньше, чем говорить об этом его значительнейшем по теме произведении, мне хочется остановиться на поэзии Блока, взглянув на нее с точки зрения его поэтического языка, независимо от ее созвучности эпохе и от мистико-политических волнений и прозреваний поэта, — о поэзии Блока-стихотворца, посколько теперь совсем по-другому воспринимаешь его рифмованные строчки и с каждым годом все более изжитыми кажутся в них и мечты, и туманные образы, и почти всегда неточные определения, и грубость словесных эффектов, и плохой русский язык, наконец... Настало время перечесть Блока именно с этой точки зрения, и сказать неприкрашенную правду, теперь — когда так портится наш язык и в советской России, и в эмиграции... Блок-художник слова был переоценен свыше всякой меры. Почему? Не потому ли, что он был последним божком той интеллигенции, что сначала бредила революцией, затем ушла в революцию, частью приняла и большевизм — до той минуты, когда власть резко обернулась против нее и служить власти стало возможно только за страх, а не за совесть?

Как я сказал уже, Блок-поэт наиболее совпадал с мечтательными настроениями «последней» передовой России: в его стихах целое поколение чувствительных душ нашло себя, свое томление по чуду, свою гражданскую скорбь. А личное его обаяние, — глубокое сердце, рыцарственная честность и прямота, уж не говоря о преждевременной смерти после «Двенадцати» и выстраданного отрезвления от советчины, — всё вместе укрепило его славу (я бы сказал даже за Корнеем Чуковским — общую «влюбленность» в Блока). До сих пор, в эмиграции, не признавать его «гения» считается чуть ли не признаком отсталости; «недостатков» Блока принято не замечать.

Из написанного им огромного количества стихотворений повторяются наизусть некоторые, лучшие, бередящие сердце воспоминаниями о прежней России, и тут же начинается возвеличивание его будто бы непревзойденных вдохновений. Но сейчас пора перечесть Блока без предвзятого умиления, пора отрешиться от сентиментальной оценки поэта, весьма одаренного, сыгравшего роль в истории нашей литературы, но никак не большого, не гениального поэта, не поэта занимающего в русской поэзии одно из первых мест. Тем более — недопустимо приравнивание Блока (как делает, например, Мочульский) к Пушкину: «первый русский поэт после Пушкина».

Тут опять вспоминается уже указанная, выпущенная сравнительно недавно, французская книжка Н. Берберовой... Сплошной дифирамб!

«Третий том Блока это то, что русская поэзия создала наиболее прекрасного и великого после смерти Тютчева»... «Его метафоры блещут несравненной красотой, его метафорические неологизмы — смелостью и оригинальностью... «Когда в 1910 году он задумал «Возмездье», «поэтический его гений вознесся до высшей точки». «Он перерос царившие в его время поэтические школы». «Он изменил символизму, но именно ценой этой измены освободил себя, занял место национального поэта, рядом с Пушкиным, Тютчевым, Лермонтовым»...

Этот дифирамбический тон — не нов, приблизительно так же, в свое время, писали Корней Чуковский, К. В. Мочульский и ряд других критиков. Почти все настаивали на том, что Блока надо не столько читать, сколько слушать, он прежде всего музыкален, и в этой музыке чаруют не слова и их смысловые сочетания (даже не буквенные звучанья слов), а речевая ритмика. Чуковский называет поэзию Блока ритмической магией, а его самого «гипнотизером огромной силы»... Здесь не место возражать всей этой критике, завороженной музой Блока.[12]) Скажу только, что я отказываюсь понять, как может действовать стихотворный ритм (т. е. чередование ударных слогов и остановок на тех или других словах) безотносительно к тому, что является языком поэта, на котором он выражает свои чувства и мысли (пусть и мистически-туманные).

В большинстве случаев музыкальная «магия» Блока мне кажется не более, как иллюзией, осужденной на коренную переоценку... Что стих его сквозит поэтическим вдохновением, что Блок переживает действительность как поэт — я ощущал и ощущаю безусловно, но никакая ритмика не заменяет в поэзии чудесной правды и чудесной точности преображающего слова.

Разумеется, критическая оценка поэта всегда субъектива. Многое зависит и от пристрастья к нему, как к человеку. Но в данном случае мой субъективизм — в пользу Блока! Я восхищаюсь им и сейчас не только как человеком, но и как пламенной поэтической натурой: каждую мысль, каждое ощущение свое он претворял в стихи и не лгал ни перед читателем, ни перед собой. Его неутолимая мечтательность и «чувство тайны» всегда и во всем — мне дороги. И как понятны его взлеты и падения, и ненависть к человеческой пошлости, и вера в преображенный мир! Расстаться с мыслью о «гениальности Блока» нелег-

---

[12]) Упомяну еще о внушительном томе о Блоке г-жи Бонно (500 страниц, на французском языке, изд. парижского «Славянского института» в 1946 г.). Эта книга, по моему, обстоятельнее всего, что было до сих пор напечатано о поэзии и поэтике Блока. Автор добросовестно и всесторонне изучил предмет, многие суждения г-жи Бонно (в особенности то, что она говорит о «театре» Блока) очень проницательны. Но, к сожалению, г-жа Бонно берет на веру установившееся мнение о гении Блока и даже не пытается подвергнуть его стихи своей, самостоятельной оценке.

ко... Долгое время старался я не замечать плохих его стихов (ведь есть и хорошие!), брался неоднократно за «полные собрания сочинений» Блока, но каждый раз многое на многих страницах приводило меня в отчаяние... Еще совсем недавно перечитывая Блока, — его сочинения «в одном томе», изданные в 1946 году Госиздатом, вместе с пояснительными «приложениями» (более 600 страниц in-quarto, мелким шрифтом), — я поражался тому, как могли когда-то эти стихи не озадачивать, прежде всего, прямым искажением русской речи! Эту безусловную несостоятельность Блока-стихотворца я, главным образом, и имею в виду, утверждая, что его никак нельзя причислить к *большим* поэтам, мастерам слова.

Раскрываешь наудачу монументальный том, и на каждой странице попадаются строчки вроде следующих (разрядка — везде моя, С. М.):

Я здесь в конце (?), исполненный прозренья,
Я перешел *граничную черту*.

или —

Как в первый, так в последний раз
Проникнешь ты в Ее чертог,
Постигнешь ты — так хочет Бог —
Ее необычайный глаз.

Такие пассажи — не исключения в этом велеречивом бормотании, намекающем на какие-то читателю недоступные события в жизни поэта, например:

Последний вздох, и тайный и бездонный,
Слова последние, последний ясный взгляд —
И *кружный* мрак, мечтою озареннный,
И светлых лет — не возвратить назад.

Пропуская ранние стихи ante lucem, выписываю наудачу:

«На миг *проснулось* мое *воззванье*»; «Но ясно чует слух поэта далекий гул *в своем пути*»; Жду в пленительном волненьи — тайна плачущей жены разомкнет златые звенья, *вскроет* крылий *белизны*»; «Не жду *я ранних* тайн, поверь, они *не мне взойдут*»; «И было сладко душу *уследить*».
«Все пребывало. Движенья страданья — не было. Лошадь *храпела навек*»; «Всадник в *битвенном* наряде»; «Сиротливо приникший к ранам *легкоперстный запах* цветов»; «Явился он на стройном *бале* в блестяще замкнутом кругу. Огни зловещие мигали *и взор описывал дугу*».

В «Пузырях земли» находим:

Ответствует нимфа, ответствует Эхо,
Как будто, в поле златого заката

Гонимая богом-ребенком
И полная смеха...

В поэме «Ночная фиалка» есть такое «видение сна»:

Дальше вижу дружину
На огромных скамьях:
Кто владеет в забвеньи
Рукоятью меча;
Кто, к щиту прислонясь,
Увязил долговязую (?) шпору
Под скамьей...

Затем, правда, среди «Разных стихотворений», написанных до 1908 года, находишь запомнившиеся навсегда «Девушка пела в церковном хоре» и строчки из «Осенней воли» и «Руси». Но этого меда лишь капли. Даже в лучшем цикле «Родина» (1907-1916) встречаются такие строчки: «В ночь, когда Мамай залег с ордою степи и мосты»; «Я слышу непомерный звон неусладимый»; «Там осень сумрачная пером широко реет», и т. д... Здесь и там целые строфы поражают надуманной образностью:

Навеки непробудной тенью
Ресницы мхов опушены,
Спят, убаюканные ленью,
Людской врагини-тишины.

Или — что хотел сказать поэт четырехстишием:

Я огражу тебя оградой —
Кольцом живым, кольцом из рук,
И нам, как дым, струиться надо
Седым туманом — в алый круг.

Сколько и в других отделах таких же гремуче-пустых строчек:

Я увидел Грядущую в твердь —
С неземным очертанием рук.
Издали мне привиделась Смерть,
Воздвигавшая тягостный звук...

А в следующем стихотворении:

Раздавив похоронные звуки
Равномерно-жутких часов,
Он поднимет тяжкие руки,
Что висят, как петли веков.

В том же августе 1905 года, что «Девушка пела в церковном хоре», написаны такие нескладно заверченные строфы:

Там в ночной завывающей стуже,
В поле звезд отыскал я кольцо.
Вот лицо возникает из кружев,
Возникает из кружев лицо.
Вот плывут ее вьюжные трели,
Звезды светлые шлейфом влача,
И взлетающий бубен метели,
Бубенцами призывно бренча...

Снег, ветер, метель, вьюга и т. д. — любимейшие иносказания Блока, но слов для них он не находит, как ни старается изменить обычный смысл того или другого словесного знака. Не часто дается ему преображение слова в мета-слово, в поэтический образ и символ.

Вот предпоследняя строфа известнейшего стихотворения — «В голубой далекой спаленке»:

И потом, едва заметная
Тонкий полог подняла.
И, как время безрассветная,
Шевелясь, поникла мгла...

Что это значит? Что значит и такая строфа?

И в степях, среди тумана,
Ты страшна своей красой —
Разметавшейся у стана
Рыжей спутанной косой...

Некий иносказательный смысл мерещится, как будто, в другом стихотворении, написанном на год позже, но до чего искусственна и тут словесная ткань! Приведу несколько строк, чтобы не казалось, что я выдергиваю худшие строчки.

Шлейф, забрызганный звездами,
Синий, синий, синий взор.
Меж землей и небесами
Вихрем поднятый костер.

Жизнь и смерть в круженьи вечном,
Вся — в шелках тугих —
Ты — путям открыта млечным,
Скрыта в тучах грозовых.

Пали душные туманы.
Гасни, гасни, свет, пролейся мгла...

Ты — рукою узкой, белой, странной
Факел-кубок в руки мне дала.

Кубок-факел брошу в купол синий —
Расплеснется млечный путь.
Ты одна взойдешь над всей пустыней
Шлейф кометы развернуть.

В отделе «Город», в стихотворении, посвященном образу Петра, есть строфа:

Там, на скале, веселый царь,
Взмахнул зловонное кадило,
И ризой городская гарь
Фонарь манящий облачила!

К отделу «Город» относится «Легенда», где среди пыли и давки, появился архангел «с убеленной рукой». Легенда кончается так:

Но уж твердь разрывало. И земля отдыхала.
Под дождем умолкала песня дальних колес...
И толпа грохотала. И гроза хохотала.
Ангел белую девушку в дом свой унес.

Неужели эти однозвучные «внутренние» глагольные рифмы можно считать стихотворной музыкой?

Хотелось бы одно за другим напомнить и «городские» вдохновения Блока. Как неумело выражены в них настроения поэта!

У женщин взор был тускл и туп,
И страшен был их взор:
Я знал, что судороги губ
Открыли их позор.

или:

...Свиток чудотворный,
Где страсть и горе сочтены...
И вместе пали за туманом,
Чертя уклонную черту.

Мы подошли к стихам «Снежной маски», которыми так восторгается Мочульский. Особенно пленила его музыка гласных букв в стихотворении «Ее песни»:

Не в земной темнице душной
Я гублю.

Душу вверь ладье воздушной, —
Кораблю.
Ты пойми душой послушной,
Что люблю.

Стихи эти (независимо от блоковских «непонятностей») для меня типичный пример чисто-внешней стихотворной напевности, имеющей мало общего с тем, что может быть названо певучестью стихотворения. Буквенное звучание в поэзии разве не постольку действенно, поскольку отвечает поэтическому образу, сливаясь с ним в чудесное единство? Мочульский явно ошибается: в этих «опусти», «укроти», «закрути», «задушу», «оглушу» и т. д. — нет чуда так же, как и в остальных стихотворениях «Снежной маски» и «Фаины». Если что и задерживает внимание, то пристрастье автора к выдуманным эпитетам и глаголам, к словесным эффектам не в духе русского языка, к потоку гремучих слов, за которыми только с усилием угадываешь то, что в них должно звучать: чаще всего бредовая эротика и романтическое самолюбование. Невольно вспоминаешь все эти не трогающие больше ни ума, ни сердца — «Станы снежных мачт»; «И позвякивали миги»; «Вечер звал и гнал погоню, черных масок не догнал»...

Перейдем к отделу «Фаина». Опять: «Знаю, взял, чего хотел»; «Когда... пред ликом родины суровой я закачаюсь на кресте, — Тогда просторно и далеко смотрю сквозь кровь предсмертных слез»; «Смотрю. Целую черный волос, и в сердце льется темный голос».

Из отдела под громким общим заглавием «Заклятие огнем и мраком» выписываю такие строчки: «Осветительный простор поднебесный»; «Говорил он несвязные речи, открывал ей все тайны с людьми»; «истоми ты истомой ресницы».

Все это отнюдь не описки. Блок говорит убежденно на своем калеченном языке; такими же странными оборотами речи пестрят и остальные стихи. Для полноты этого обзора выписываю еще строчки из отделов «Вольные мысли», «Страшный мир», «Черная кровь», наконец — «Возмездие», «Ямбы», «Арфы и скрипки»:

«Я шел и слышал быстрый гон коней»; «Мы огибаем яхту, как прилично».

Но всего безвкуснее эротические стихи, обращенные уж не к Прекрасной Даме и не к Фаине, а к женщинам, которых «было много».

В следующих строчках из «На островах» — совсем курьезны неопределенные наклонения:

Я чту обряд: легко заправить
Медвежью полость на лету,
И тонкий стан обняв лукавить,
И мчаться в снег и темноту,

И помнить узкие ботинки,
Влюблялясь в хладные меха.

Конец «Униженья» еще грубее:

Ты смелá! Так еще будь бесстрашней:
Я — не муж, не жених твой, не друг!
Так вонзай же, мой ангел вчерашний,
В сердце — острый французский каблук!

Я долистал толстый том Блока до отдела «Возмездие» (1908-1913 гг.): «О доблестях, о подвигах, о славе» . . . Это стихотворение, которое помнят все почитатели Блока, завораживает искренностью тона. Оно обращено к покинувшей его жене; Блок действительно любил ее, душой любил, ее одну. Этой любовью овеяно творчество поэта, какое бы беспутство ни овладевало им порой. Также одним из лучших стихотворений представляется мне то, что написано «на смерть младенца» (сына покинувшей его жены?). Весь лучший Блок в этих от сердца льющихся непримиренных с провидением строфах:

Когда под заступом холодным
Скрипел песок и яркий снег,
Во мне, печальном и свободном,
Еще смирялся человек...

Об «Италианских стихах» я уже говорил. Упомяну еще о коронных стихотворениях «Родины», со знаменитым «На поле Куликовом», «Россией» («Опять как в годы золотые») и «Рожденные в года глухие» . . . Тут Блок достигает предела доступной ему преображающей силы слова и, конечно, достаточно этих стихотворений, чтобы Россия его не забыла. Но зачем же, на основании нескольких несомненных удач, так преувеличивать значение Блока в истории русской поэзии, ставить его в ряд с нашими действительно гениальными поэтами?

Об остальных отделах: «Арфы и скрипки» (1908-1916), «Кармен» (1914), поэме «Соловьиный сад» (1915), «О чем поет ветер» (всего около ста стихотворений) ничего нового не скажешь, пожалуй, так же, как и о «Разных стихотворениях», заключающих дореволюционную лирику Блока. Они принадлежат к различным периодам его творчества — от 1908 до 1916 года и полны тех же грамматических ухищрений и «случайных» слов. Вот, как пример, из стихотворения «За гробом» (1908):

И навстречу кланялись, крестили
Многодумный, многотрудный лоб.
А друзья и близкие пылили
На икону, на нее, на гроб...

В 1910 году поэт описывает танец цыганки:

Одна выходит прочь из круга,
Простерши руку в *полумглу*;
Избрав назначенного друга,
Цветок роняет *на полу*...

И заключительные строки:

Из невозвратного далека
Печальный ангел *просквозит*.

Еще через два года, обращаясь уже к испанке, поэт просит ее не «лукавить» —

Что была, как печаль, величава
И безумна, как только печаль...
Заревая господняя слава
***Исполняла* священную *шаль* (?).**

Так же беспомощны стихи, обращенные к «Кармен»:

***Скользящей* поступью скользя**
Идете...

Я буду петь тебя, я небу
Твой голос передам,
Как иерей свершу *я требу*
***За* твой огонь — звездам.**

К той же категории неудач относится и «Соловьиный сад» (1915), написанный рубленым анапестом. Достаточно нескольких взятых наудачу строф, чтобы в этом убедиться:

Чуждый край незнакомого счастья
Мне открыли объятия те,
И звенели, спадая, запястья
Громче, *чем* в моей нищей мечте...

Как под утренним сумраком
Лик, прозрачный от страсти, красив!..
По далеким и мерным *ударам*
Я узнал, что *подходит* прилив...

Когда прислушаешься к цыганщине Блока, к частушечной лирике «Двенадцати» и вообще ко всей простонародной его музе, невольно вспоминается поэт почти забытый теперь, но странным образом Блоку подобный. Может быть, из него весь Блок и вышел... Я разумею

Аполлона Григорьева. Впрочем, в конце жизни сам он признался в этом, заявляя со свойственной ему честной решительностью (в своем вступлении к «избранным стихотворениям» Григорьева), что «Цыганская венгерка» и «О, говори хоть ты со мной, подруга семиструнная!» — «единственные в своем роде перлы русского лиризма».

Вон там звезда одна горит
Так ярко и мучительно,
Лучами сердце шевелит,
Дразня его язвительно.

А «Цыганская венгерка» заканчивается так:

Это ты, загул лихой,
Ты — слиянье грусти злой
С сладострастьем баядерки —
Ты, мотив венгерки!

Квинты резко дребезжат,
Сыплют дробью звуки...
Звуки ноют и визжат,
Словно стоны муки.

Действительно — перлы... Только недавно обратили внимание советские критики на это родство Блока с Аполлоном Григорьевым. «Стихи Блока свидетельствуют, что он искал опоры в поэзии Григорьева. Иногда даже кажется, что Блок просто цитирует Григорьева... Более или менее ясно, как тесно связан с традицией Григорьева Блок «второго тома» — Блок ,Фаины' и ,Снежной маски'.»[13])

Раньше, чем перейти к Блоку «Октября», остается сказать вкратце о незаконченной автобиографической поэме «Возмездье», написанной будто бы «пушкинским» четырехстопным ямбом.

Поэма была задумана еще в 1910 году. Сам Блок так характеризует этот год (когда он стал сотрудником «Аполлона») в своем «предисловии» 1919 года: «1910 год — это кризис символизма, о котором тогда очень много писали и говорили, как в лагере символистов, так и в противоположном. К этому году явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму, и друг к другу: акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма. Лозунгом первого из этих направлений был человек, но какой-то уже другой человек, в о в с е б е з ч е л о в е ч н о с т и, какой-то, первозданный Адам».

---

[13]) П. Громов, «Аполлон Григорьев, избранные произведения» Лгд. 1959, «Сов. писатель».

Нечего говорить, что этот выпад Блока по адресу акмеистов «Аполлона» несправедлив. Курьезно тут другое: именно в 1909-10 годы (годы зарождавшегося гумилевского «Цеха поэтов») Блок как бы сам разуверился в символизме и захотел, из «лиловых миров» опустившись на землю, писать «пушкинским ямбом».[14]) Но это ему не помогло. Ямб «Возмездия» не выдерживает самой снисходительной критики. Отдельные строчки (из почти полутора тысяч!) может быть и удались, но сколько никуда не годных! Плохи не только отдельные строчки, почти всё несостоятельно в трех главах неоконченного «Возмездия»: надуманные сравнения, потуги на остроумие, шутливые, в подражание Пушкину, афоризмы и эпиграммы, которыми пестрит повествование... Между этими 1493 строками редко-редко зазвучит удавшийся стих... Какое отсутствие «чувства языка»! Блок придает и глаголам и прилагательным произвольное значение, сплошь да рядом догадываться надо — что, собственно, он хотел сказать:
«Я до обедни пройду росистую межу»; «В ночь умозрительных понятий, матерьялистских малых дел»; «Век дарований половинных (так справедливей — пополам!)»; «И черная, земная кровь сулит, раздувая вены»; «О том, как полковое знамя из рук убитый не пускал»; «То роковое всё равно, которое подготовляет чреду событий мировых лишь тем одним, что не мешает»; «Огонь, борясь с толпою мраков»; «Велит ей нрав вводить начальницу в испуг»; «Над всем чужим всегда кавычки»; «С челом мрачнее сентября он предстоит у алтаря»; «Несытым оком и бездомным осматривать пустынный луг»; «Славянофил и либерал взаимно руку пожимал»; «Она участие брала во всех вопросах без изъятья»; «Ты слышишь сбитых крыльев треск»; «Вот — любовь того вампирственного века»; «И так же конь чуть слышным смехом коню навстречу отвечал, и черный ус, мешаясь с мехом, глаза и губы щекотал»; «То Пан-Мороз на злом коне бряцает шпорою кровавой»; «И очи панн чертят смелей свой круг ласкательный и льстивый»; «Лишь рельс в Европу в мокрой мгле поблескивает честной сталью»; «Сын окрестил отцовский лоб»; «Все шире с тайною тревогой вскрывался глаз, сгибался нос»; «кишат бесстыдно тротуары»...

Эти цитаты я выбрал не «нарочно». Всё почти сплошь — плохо. Здесь нет больше и следа той блоковской напевной «импровизации», что пленяет подчас в его юношеских стихах ритмом и буквенными звучаниями. Все время чувствуеш, как не под силу ему эпический

---

[14]) Он отмечает, в 1909 году, в своей записной книжке: «не могу писать, с прежним ,романтизмом' (недоговоренным и т. д.), борется что-то, пробиться не может, а только ставит палки в колеса».

тон. Несмотря на искреннее желание мое, я мог отметить лишь две-три удачных строфы. Например, в первой главе:

Двадцатый век... еще бездомней
Еще страшнее жизни мгла
(Еще чернее и огромней
Тень Люциферова крыла).

Или:

Что ж, человек? — За ревом стали,
В огне, в пороховом дыму,
Какие огненные дали
Открылись взору твоему?

Такие удавшиеся строфы тонут в океане полутора тысяч строк...

Что же сказать о «Двенадцати«? О самих стихах — ко всему сказанному, пожалуй, прибавить ничего. Разве то, что, взявшись за революционную поэму, Блок захотел «простонародного стиля». И это еще ухудшило его язык. Автор щеголяет несуществующими словами (и ударениями), и звучат эти новые слова не по-русски. Хотя бы — «Все быстрее и быстрее у т о р а п л и в а ю т ш а г». Или: кто же когда говорил в народе — «Електрический фонарик на о г л о б е л ь к а х», за плечами — р у ж ь е ц а», «он головку в с к и д ы в а е т», «снег с т о л б у ш к о й поднялся» и т. д. Весь этот частушечный стиль отзывает очень случайной мастеровщиной. Не спорю, может быть Блок и не выдумал фальшивых словечек, а подслушал их где-нибудь на петербургских улицах. Но это еще не давало права включать их в поэму, как характерные просторечия. Ничто так не роняет драматической правды, как нечуткий слух писателя к бытовой интонации и к бытовому словообразованию. Язык — голос народной стихии в веках и тысячелетиях; он развивается постоянно, вбирая в себя и неологизмы всякого рода и заимствования из других языков (и то и другое зачастую — как случайное засорение, получающее впоследствии «права гражданства»). Значение больших писателей состоит в том, чтобы утверждать (а то и изобретать) эти новые слова и обороты речи или отвергать их — как не отвечающие духу языка.

Блок, мучительно, с надрывом переживавший революцию, — трагически-хмельную и беспощадную, но в каком-то разрезе своем созвучную народной идее «Правды», — хотел выразить в «Двенадцати» эмоциональный хмель «Октября»: и политический и бытовой трагизм этих дней, когда начиналась новая эра русской, а может быть и всемирной истории. Он слушал «музыку революции» и что-то запело в нем, созвучное наступившим временам. Слов нет, с обыкновенным стихотворцем этого не случилось бы... Ни одной минуты я и не сомневаюсь, что Блок в высшей степени одаренный медиум... Но в поэзии поэти-

ческий медиумизм вопроса не решает, поскольку поэт не вдохновенный художник слова. Всё гибели обречено, одно искусство остается. Только с этой точки зрения и говорю я сейчас о стихах Блока и, кажется, говорю как раз обратное тому, что о них привыкли думать, о «Двенадцати» — в частности (за исключением И. А. Бунина, слишком хорошо знавшего простонародные обороты русской речи, чтобы не возненавидеть фальшь «Двенадцати».).

Еще одно замечание, не совпадающее с общераспространенным мнением. Революционное народничество Блока, его мессианское славянофильство (хотя «без трех китов») естественно связалось как-то с образом Христа.

Эмиграция не хочет простить Блоку «Исуса Христа» в заключительной строке «Двенадцати». Между тем разве не в этом сближении революции с христианством, с до-никоновским, до-имперским, протопопоаввакумовским православием — глубинный смысл поэмы? Этим смыслом (не совпадающим, разумеется, с богомыслием церковным) сквозят писания и непреклонного декабриста-Пестеля, и безбожника-Белинского, и Герцена-западника, проклинающего Европу, и стольких еще представителей, — далеких от Церкви, но религиозно настроенных, — «русской идеи». Блок-революционер лишь грубее сказал то, что мерещится в патриотическом исповедании всех наших писателей, противополагавших Западу Россию, поверивших в ее «особенную стать».
Блок не первый из поэтов приблизил к русской революции образ Христа. Незадолго до него сделал это Есенин, Есенин уже революционной, но добольшевистской формации, Есенин-автор «Товарища». Первоначальный вариант этой поэмы не попал, насколько мне известно, в советские издания, — повторяю со слов ее записавшего друга Есенина, Веньямина Левина.

Герой поэмы мальчик Мартин (мартовские дни семнадцатого года):

Жил Мартин, и никто о нем не ведал.
Грустно бежали дни, словно дождь по железу,
И только за скудным обедом
Отец его учил распевать Марсельезу.

У мальчика Мартина было два друга: Христос да кошка.

Кошка была старая, глухая,
Ни мышей, ни мух не слышала,
А Христос сидел на руках у матери
И смотрел на иконы и на голубей под крышею.

Да вот задули февральско-мартовские ветры: революция. Отец Мартина убит. Мальчик Мартин —

...вбежал обратно в хату

И стал под образа:
«Исус, Исус, ты слышишь,
Ты видишь — я один.
Тебя зовет и кличет
Товарищ твой Мартин.
Отец лежит убитый,
Но он не пал, как трус,
Ты слышишь, он зовет нас.
О, верный мой Исус!»

И сошел «товарищ» Мартина с иконы на землю, взял Мартина за руку и вышел с ним на улицу.

Но... залаял медный туз,
И пал сраженный пулей
Младенец Иисус.

Слушайте, больше нет воскресенья,
Тело его предали погребенью.

И вот у поэта вырвались трагические слова. Как бы провидя судьбу России на много лет вперед, он затосковал:

Он лежит на Марсовом поле,
А там, где осталась Мать,
Там Ему не бывать боле,
Сидит у окошка старая кошка,
Ловит лапой муху.
Ползает Мартин по-полу:
«Соколы, вы мои соколы,
В плену вы, в плену!»
Но спокойно звенит за окном,
То погаснув, то вспыхнув снова,
Железное слово:
Рес-пуб-ли-ка!

Есенин еще в февральские дни понял, вернее — почуял своим крестьянским сердцем, жалостью своей, что произошла не «великая-бескровная», а началось время темное и беспощадное, потому что «пал сраженный пулей младенец Иисус» (так же как Блок, он называет Христа и по-старообрядчески Исусом).

Политические события, разливаясь, докатились до «Октября». После «Октября» образ Христа предстал и Блоку. Но впервые этот образ появился у Есенина в таком толковании, к какому лишь позже подошла, отрезвев от революции, интеллигенция; юный поэт увидел Иисуса, как бы снова распятого — революционными пулями, человеческой зло-

бой и ненавистью, еще не воскресшего и похороненного на Марсовом поле: образ подлинно-народного ощущения сердцем национальной трагедии . . .

Всё это, на первый взгляд, кажется далеким от Блоковских частушек:

Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем,
Мировой пожар в крови,
Господи, благослови!

На самом деле (независимо даже от возможного литературного заимствования) разве образ Христа, обреченного народным восстанием на смерть до грядущего воскресения, не тот же у Блока? Но Блок выразил по-интеллигентски-холодно несколькими словами то, что в поэме Есенина согрето крестьянским чувством.

Когда, после периода революционного экстаза, угасавший Блок разуверился в «Октябре», пошел слух, что в своей поэме он собирается заменить другими заключительные строки:

В белом венчике из роз —
Впереди — Исус Христос.

Может быть, такое намерение у него и было. . . Когда с одной стороны посыпались на Блока укоры в кощунственной идеализации большевизма, а с другой — в «буржуазном» уподоблении двенадцати красноармейцев — апостолам, он заколебался, а когда годом позже «весна» революции миновала и началось избиение большевиками инакомыслящих, он пришел в ужас от своей большевистской поэмы с Христом . . .

А на самом деле, именно намек на веру народную и в заглавии, и в упоминании об «Исусе в белом венчике из роз» только и оправдывает до известной степени эту поэму, написанную на каком-то улично-мастеровом наречии с декадентским привкусом: народная Правда-святость выражена именно этим возникающем из снеговых вихрей образом Христа с красным флагом, в которого стреляют обезумевшие от ненависти и страха красноармейцы:

Кто там машет красным флагом?
Приглядись-ка, эка тьма!
Кто там ходит беглым шагом,
Хоронясь за все дома?

Все равно тебя добуду,
Лучше сдайся мне живьем!
Эй, товарищ, будет худо,
Выходи, стрелять начнем!

Трах-тах-тах!

Но от красноармейцев Христос, «за вьюгой невидим, и от пули невредим», уходит «нежной поступью надвьюжной». Уходит от них, или — ведет их?

Вспоминается мне, как Максимилиан Волошин, навестивший меня в Ялте (в 1918 году), толковал конец «Двенадцати»:

— Да ведь это против большевиков написано! Двенадцать лжеапостолов не идут за Христом, а преследуют его как врага, расстреливают его. Революция распинает Христа. Вот смысл!

— Однако же Христос машет красным флагом, — возражал я.

— Красный флаг в руках Христа, — волнуясь доказывал Волошин, — очень страшный символ. Кровь ведет народную стихию — и человеческая, и Божья; ведет кровавая хоругвь ко вратам грядущего Царствия . . . Блок ощущал революцию не как политик. В минуты прозрения он ощущал революцию эсхатологически. Поэт слышал голос народный о преображающей силе «черной злобы, святой злобы» на погибель «старого мира» . . .

Не раз думал я с тех пор об этом разговоре с автором «Протопопа Аввакума» и всякий раз вспоминал некий уличный эпизод, происшедший на моих глазах в начале февраля 1917 года.

Было уже давно «смутно» в Петербурге. Но восстание еще не вспыхнуло. Обыватель-интеллигент продолжал делать свое привычное дело и только все чаще спрашивал себя: «Что же дальше?» Забастовка рабочего люда разрасталась с вялой постепенностью, да и давно привыкла столица к забастовкам. На улицах появились однако фигуры, каких не бывало прежде, — в кожаных куртках, треухах и картузах. Власть со своей стороны принимала «меры предосторожности», на главных перекрестках стояли войска. Но уже чувствовалось: стрелять не будут. Толпы бастующих проходили молча, время крикливых демонстраций еще не наступило.

Талый снег на Ивановской улице (угол Разъезжей) обратился в густую, грязную жижу. По обыкновению я вышел из дому часов в одиннадцать утра и позвал извозчика, собираясь в типографию Голике и Вильборга (где печатался «Аполлон»), извозчики бастовали последними. Ко мне подъехал «Ванька» — старенький, словно мхом обросший, с седой всклокоченной бороденкой. И лошадь — под стать, понурая и лохматая.

И вот, не успел он, сторговавшись со мной, отстегнуть полость саней, как слева, от Разъезжей, подошли вплотную три каких-то субъекта, одетые в кожу, вида полуинтеллигентного (сразу узнать было — рабочие). Подошли и большими ножницами (какими деревья подстригают) подрезали у лошадиной морды возжи. Всё — молча.

Извозчик мой тоже, не сказал ни слова, а только значительно как-то посмотрев на забастовщиков, вылез из саней, потащив за собой длинный

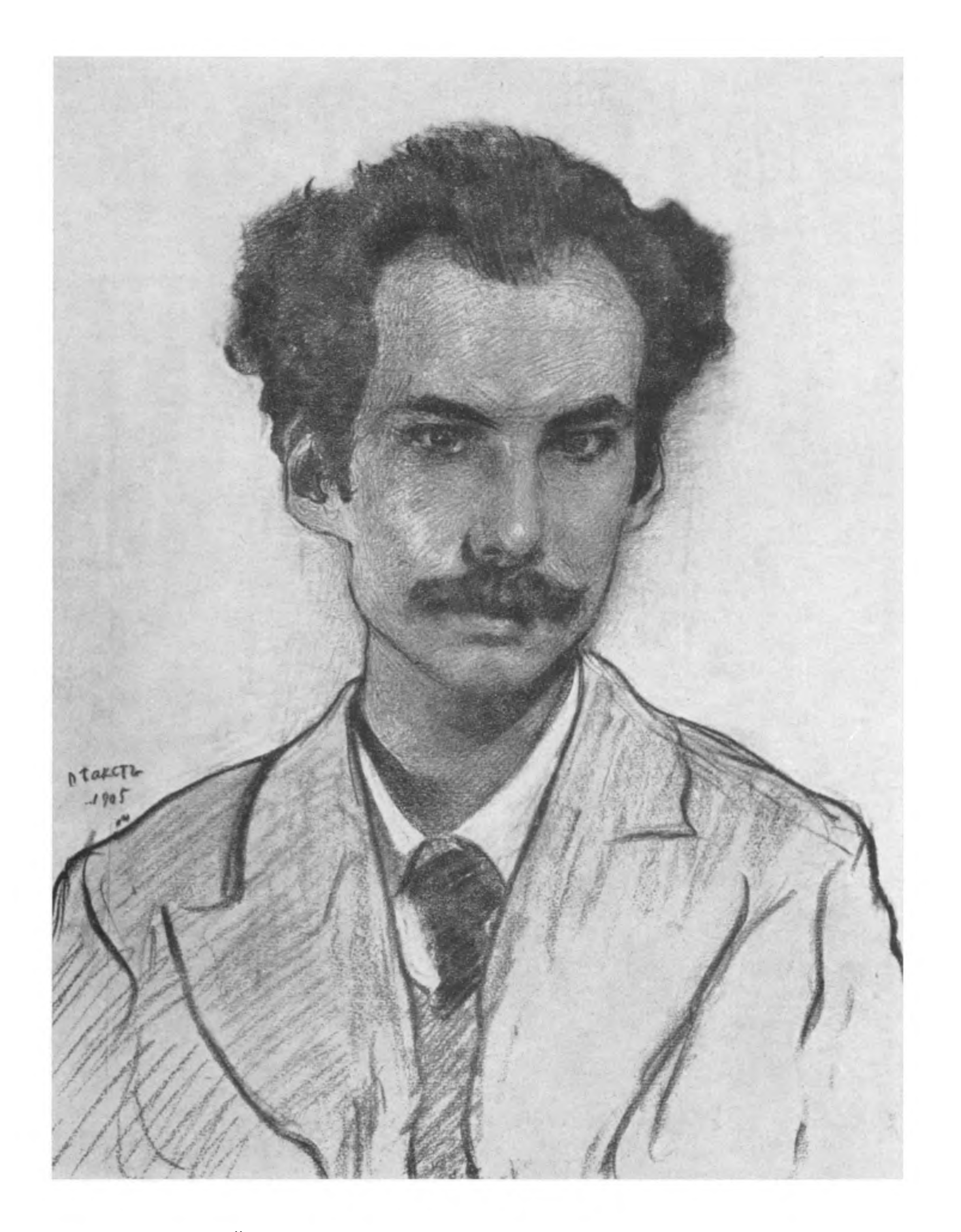
свой армяк, встал рядом с санями посреди улицы и опустился на колени. Затем снял свою меховую шапку, размашисто осенил себя крестным знаменем и поклонился до земли, лбом прямо в снежную жижу. Откинувшись назад, но продолжая стоять на коленях, он произнес, так неожиданно для своего мизерного вида, зычным голосом:

— Спасибо, братцы! Началось . . . Помилуй, Господи!

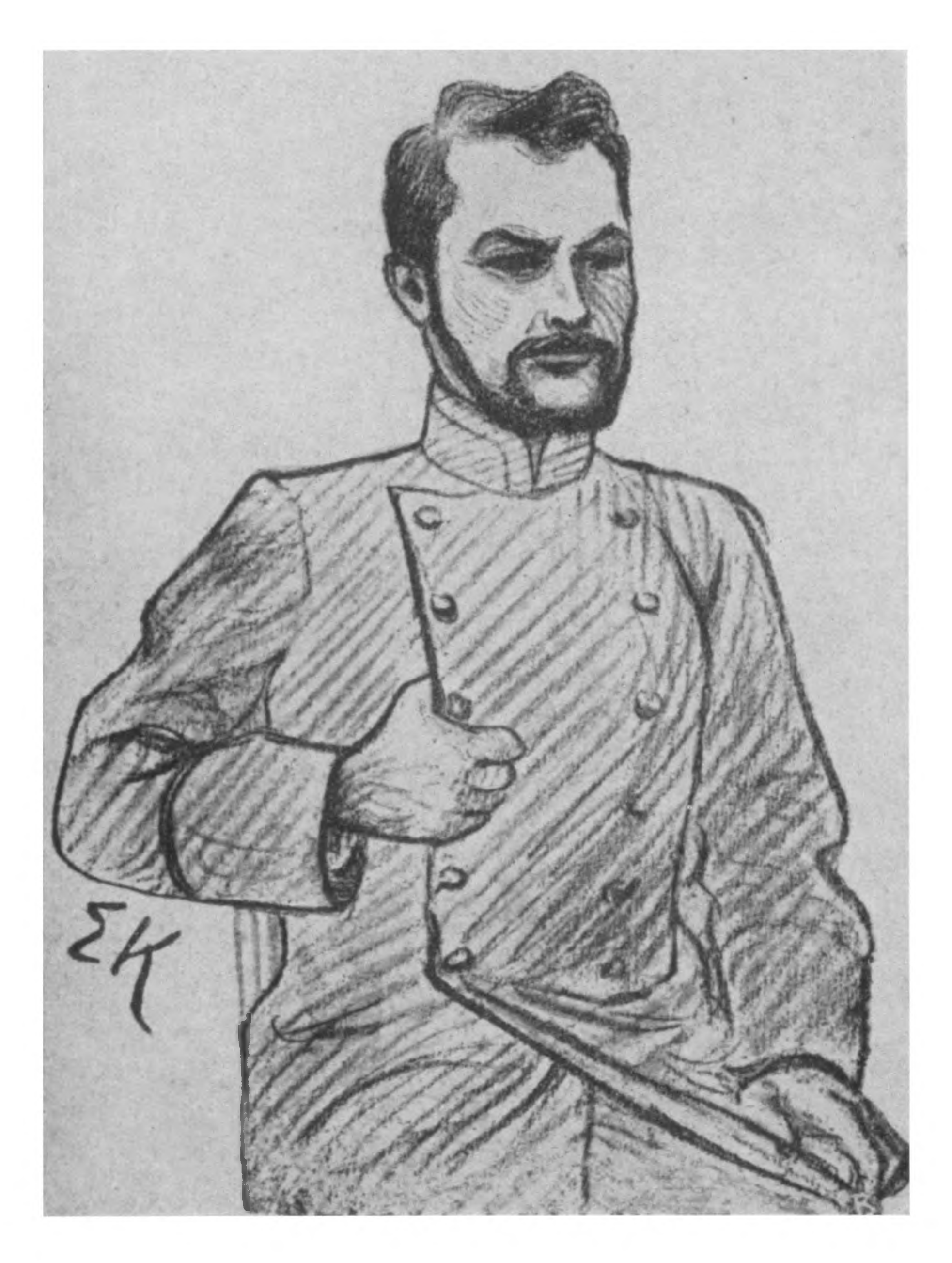
Ни забастовщики, ни уже успевшие столпиться прохожие не отозвались ни словом. После этого извозчик поднялся, надел шапку, подошел к лошади, так же медленно и важно связал разрезанные возжи, влез боком на свой облучок и, ни на кого не взглянув, рысцой отъехал прочь. А я вернулся к себе . . .

Ясно почувствовалось мне, что действительно — «началось» и добром не кончится. Все сказал этот старик-извозчик с седой бороденкой своим «Господи помилуй!» и земным поклоном.

Случилось это за два дня до ночной пальбы спрятанных Протопоповым по чердакам городовых с пулеметами.



АНДРЕЙ БЕЛЫЙ. *Рис. Бакста, 1905 г.*



ИВАН КОНЕВСКОЙ (Ореус). *Рисунок Е. Кругликовой, 1901 г.*

Иван Коневской (Ореус)

(1877-1901)

Мы с ним родились в том же году, вместе и в университет поступили. Но я стал «естественником», правда, не слишком правоверным, он — убежденным филологом; летом 1898 года одновременно и путешествовали мы — по южной Германии, еще не зная друг друга, и оба увлеклись живописью Беклина. Познакомился я с ним, уже перейдя на третий курс, и тотчас сошелся.

Разговорились как-то в университетской шинельной, после лекции Введенского, которого я слушал с бо́льшим увлечением, каюсь, чем своих профессоров по химии, ботанике и зоологии... Провожая меня через Неву, он говорил без умолку о поэзии, о литературе, с цитатами на нескольких языках, и тут же пригласил к себе «во вторник вечером», когда приходили к нему поэты. С этого дня мы встречались часто, и разговор немедленно возобновлялся на те же волнующие его темы.

Товарищ он был на редкость обаятельный. Правдив, отзывчив, добр, деликатен. Понравился мне сразу и манерами и всей внешностью... Ростом невысок, телосложения крепкого, лицо широкоскулое, с нежным румянцем. Носил усы и давал волю только еще пробивавшейся, темной, рыжеватого оттенка, бородке. Поражало выражение серых глаз, направленных куда-то вглубь, отсутствующих. Ремизов сказал бы — ч е р е з.

На его «вторниках» я был несколько раз. Посещала их по преимуществу молодежь с писательским зудом, но приходил кое-кто и из литераторов постарше, — вспоминаются постоянно бывавшие Федор Кузмич Тетерников (Сологуб), Д. И. Фридберг и Владимир Гиппиус. Сам хозяин, — на этих собраниях вижу его за столом, на председательском месте, в узенькой столовой, — читал нам свои статьи, затрагивавшие всевозможные литературные и философские вопросы, но чаще — стихи.

Он восторженно любил стихи, свои и чужие, захлебываясь, говорил наизусть одну за другой запоминавшиеся ему строфы из русских модернистов — Бальмонта, Брюсова, А. Добролюбова, Андрея Белого и иностранцев — Верлена, Лафорга, Вьеле-Гриффина, Верхарна (послед-

них усердно переводил). На стихи память была у него изумительная, раз прочел и помнит; а запомнив, спешил поделиться своим восторгом с первым слушателем. Такая любовь к слову (не к своим стихотворным удачам, а к поэзии вообще) сама по себе великий дар.

Но еще восторженнее отдавался он умозрению, созерцательному раздумию, с детства тянулся в метафизические дебри. Ум у него был природно-спекулятивный; многих и русских и западноевропейских мыслителей, уже в осьмнадцать лет, он знал отчетливо. Вскоре наметился и собственный его философский путь: к отвлеченной романтике, окрашенной мистическим всебожием.

Как я жалею, что не записал тогда же бесед с ним о «самом главном» . . . Но некоторые из его стихов я не забыл, и кажется мне, что именно в них (не забытых недаром) выражена его поэтическая суть, и указаны вдобавок истоки такие русские (часто и нерусские, впрочем — сродни Тютчеву) этой многосложной, от прошлых веков унаследованной и к чудесному будущему прорывающейся лирики. Приведу сейчас же(чтобы не казаться голословным) два стихотворения: и форма их, и темы говорят за себя.

ДЕНЬ ЮГА

Из глубин своих распаленные
небеса льют пламенный ток.
Волны, солнцем все опыленные,
как блестящей пылью, цветок.
По земле же бьются, сбегаются
стаи ярких теней, лучей.
Перед светом тьма содрагается,
грозен свет, грознее ночей.
Лучезарный день, день неведомый —
стоном в воздухе он стоит.
С ним летим к великим победам мы:
что же нам еще предстоит?

Тут, конечно, и Ницше с его „Doch tiefer ist der Tag gedacht", и пантеизм Шеллинга сквозь тютчевскую созерцательность, и что-то в ритме от юного Брюсова . . . Но все покрывает восторг его самого, Коневского, как бы предугадывающего теургическую символику в русском стихотворстве двадцатого века. Хоть и не узнанный современниками, он был воистину предтечей «новой» поэзии нашей и останется в ее истории безусловнее, чем многие вожди старшего поколения. Ритмы его и эпитеты и, особенно, какая-то капризная беспредельность замысла, выраженная неожиданными, подчас и вовсе «заумными» уподоблениями, — этот вольный пафос метафор, порывающий связь с рассудочным поэтическим мышлением прошлого века, — все это он почувство-

вал раньше и лучше других, весь пронизанный ветром Запада в то время, как только появились первые «новые» стихи Бальмонта, З. Гиппиус, Сологуба, и только зацветал русский символизм в московских и петербургских теплицах поэзии. Все элементы последнего, также и позднейший «акмеизм» присутствуют уже в лирике Коневского: от нее могли бы исходить и «Стихи о Прекрасной Даме», и экзотика Волошина и Гумилева, и не совсем русские, но такие властные речевые интонации Осипа Мандельштама.

Второе стихотворение — сонет «Снаряды» — профетическое: действительно, в нем угадывается как бы пророчество о грядущей «атомной» эре:

Мир тайных сил, загадок естества,
хвала вам, исполинские снаряды!
Как рока песнь, что воют водопады,
держава ваша ужасом жива.
Здесь человек забыл свои права,
нет упоенью дикому преграды.
И у безличья молит он пощады,
и в хаосе кружится голова.
Здесь весь наш мир, здесь рок неумолимый,
каким-то жаром внутренним палимый,
в снарядах дивных предо мной живет.
Но царство то теснят родные тени:
рок отступил под натиском хотений,
наш ум его в приспешники зовет.

(1896)

Я не утверждаю, что теперь все нравится мне в его стихах. Настаиваю только на показательности их для своего времени (полвека слишком назад). Вообще не хочу быть пристрастным. Может быть, Коневский больше мыслитель, чем поэт? Рядом с проблесками гениальности в его поэзии много выраженного нечетко, наивно-замысловато: он любил славянизмы, употреблял усеченные прилагательные, у него не редкость неудачные словесные выдумки и попросту ошибки: «млеко́» вместо «млеко», «думчивый», «думный» вместо «задумчивый»; «личностный», вместо «личный»; «бо́ях», вместо «боях»; «чуятельный», вместо «чуткий»; «переброжаются» (от перебродить) и т. д. Но разве это что-нибудь меняет, да еще у такого юного автора? Как бы то ни было, и тогда, в годы моего университетского знакомства с Коневским, прежде всего поражала в нем (в стихах и во всем облике) — личность его, неуклонно стремящаяся к цели, возлюбившая озарения духа, красоту, поэзию превыше всего, необыкновенность его молодой воли, отданной целиком творческому служению.

Среди студентов за ним установилась репутация необычайно одаренного чудака. Какой-то уж очень особенный. И образован неправдо-

подобно, и застенчив до обморочной растерянности, и дерзостно смел в самоутверждении, и целомудрен, как красная девица. Вдобавок — рассеян катастрофически: утром, восстав от сна, забудет существеннейшие принадлежности туалета. Занятый своими мыслями, ничего кругом не видит, сам с собой разговаривает...

Ближе к государственным экзаменам я видел его с большими промежутками: мое время поглощали выпускные сочинения, заданные проф. Гоби и Шевяковым. Но отношение мое к нему не менялось. Как-то с увлечением рассказывал я о нем в редакции «Мира искусства», после чего посоветовал ему заглянуть со своими стихами и статьями к Дягилеву и Философову... Неделей позже встречаю Дягилева: идет нарядный, сияющий по Невскому. Весело поздоровался и сразу залился смехом.

— Ну, ничего сказал, какое же чудило — ваш протеже Коневской. Представьте: явился в редакцию, едва стоит на ногах от конфуза, зуб на зуб не попадает. В руках — увесистый сверток... Я протянул ему руку, предложил сесть... Батюшки мои! Заторопился, задергался, и — бац, шлепнулся мимо стула напол! Мы с Димой бросились поднимать!.. Да он вскочил и волчком выкатился вон со своим свертком, так и не сказав ни слова!

Кажется, этим инцидентом сотрудничество Коневского в «Мире искусства» и кончилось.

Конфузливость его и рассеянность вызывали насмешки, но не делали его беззащитно-ручным. Ласковый к людям, внимательный ко всякой чужой боли, в то же время он никого не подпускал к себе на слишком короткое расстояние, даже ближайших друзей — ограждал пуще всего свое умозрительное одиночество:

Я прохожу меж вас, неслышный и незримый.
О, Боже, от меня как все вы далеки!
И жму я руку всем — и протекают мимо
таких различных дум живые тайники.
В небесных снах, обширных и уютных,
я дух свой позабыл, и где его искать?
ужель отдаться играм проблесков минутных,
ужель махнуть рукой, и вне себя порхать?
Друзья, я вас люблю, но чужды вы безмерно...

Написано это в год нашего первого знакомства. Тогда не был он еще Коневским. Звали его Иван Иванович Ореус. Псевдоним родился вместе с изданными им сборниками — «Книга раздумий» и «Мечты и Думы Ивана Коневского» (СПБ, 1900). Тогда же его предисловие было предпослано «Скорпионом» «Собранию стихов» Александра Добролюбова.

Этот «первый» Коневской обратил на себя внимание очень немногих... А уж летом следующего года его не стало: утонул, купаясь в

реке Аа около Риги (8 июля 1901 года). Только университет окончил. Двадцати трех лет от роду.

Литературные круги заинтересовались им по-настоящему лишь после этой безвременной смерти. В альманахе «Северные цветы» (1901-1902) появилось несколько его стихотворений, также статья «Об отпевании новой русской поэзии». Какие-то еще стихи мелькнули в «Студенческом сборнике». Наконец, в 1904 году тот же «Скорпион» издал (со статьей Валерия Брюсова) «Собрание сочинений Ивана Коневского», куда вошли почти все его стихи и многие, не появившиеся в печати, литературно-критические и философские опыты; из них особенно значительны — «На рассвете» (о Достоевском и Л. Толстом), «Две народные стихии», «Мистическое чувство в русской лирике», «Стихи Лафорга».

Брюсов озаглавил свою статью о Коневском — «Мудрое дитя». Написана она сердечно и даже неожиданно чутко для Брюсова, но все же недостаточно сказал Брюсов (в те годы, впрочем, могло ли быть иначе?), насколько эта «мудрость» Коневского — удивительно зрелая и опередившая свое время мудрость, насколько он интуитивно остер, поистине вдохновенен в своих мыслях о литературе, эстетике и современном философском сознании (не говоря уж об общей его начитанности и тончайшем знании французской поэзии).

Теперь, когда заново знакомишься со стихами и прозаическими размышлениями Коневского, никогда в сущности не доходившими до широких кругов, чувствуешь, какой творческой силой сделался бы он, живи еще — ну, хотя бы лет десять! Культурная прозорливость его была исключительна.

Но о Коневском никакими словами не скажешь лучше, чем его собственными . . . хотя бы вот из этой пространной статьи о Лафорге, которую Коневский назвал — «Предводящим протестом новых поэтических движений». Я ограничусь поневоле несколькими отрывками (а хотелось бы привести всю статью целиком, от слова до слова):

> «За последнюю четверть века во французской словесности совершалась упорная эволюция — разложение многовековых переболевших тканей жизни и бодрое скрепление новых неведомых живостроений».
>
> «Французская лирика... особенно ясно отразила и выразила все самое живое стремление (века), отрицательное и утверждающее».
>
> Plonger au fond du gouffre – Enfer ou Ciel, qu'importe?
> Au fond de l'Inconnu, pour trouver du nouveau.
>
> — это слово сделалось впоследствии для всех отбившихся, подобно Бодлеру, от древнего, вечного естества, талисманом к созданию самых пестрых вычур, искусственных эдемов».

Следует затем анализ поэзии умершего в юности Жюля Лафорга, — всех фаз его творчества от «неприятий» современной цивилизации к ужасу смерти и к проклятию творения, материального мира, человеческой плоти и любви человеческой. Отвергнув духовный смысл бы-

тия, Лафорг заплатил дань материалистическому безбожию своего времени, обращая весь состав мира в слизистые ткани, отвислые сумки и пузыри, бесформенные куски белковины. Вместе все это складывается в представление об органической жизни, как о каких-то различных в необъятном пространстве помоях. «Такова — La complainte du pauvre corps humain, которая выдыхается из всех углов человеческой массы. Размозженный, размочаленный точной наукой, неизвестный и неодушевленный мир наш раскрыт в поэзии Лафорга с одолевающей душу хандрой... L'Extase du soleil — peuh, la Nature, fade usine de sève aux lymphatiques parfums.»

«Но, — продолжает Коневской, — в то самое время, когда в душе Лафорга сливались в один надрывающийся гул (который испаряется отовсюду, как облака дымки из сырых углов), вспыхивания и завывания жизни, — слезы его не переставали переливаться с легким, необъяснимым смехом, в котором звенела нотка странного примирения... и юмора. Этот юмор — родовое наследие неподражаемой и добродушной, и едкой и грустной иронии французских старинных песенок — вроде: „La Mère Michèle", „Sur le pont d'Avignon", „Ah, vous dirai je, maman". Вот эти-то глубоко захватывающие французскую натуру мотивы тихо звучат в глубине всех плачей Лафорга. И мечтающиеся ему человеческие фигурки, это все те же обаятельно комичные и милые типы, созданные двумя-тремя штрихами в этих песенках: Cadet Roussel, Le chevalier de la Palisse, Monsieur et Madame Denise. И во главе их всех, на фоне вдохновений Лафорга, дико дурачится или млеет, закатив глаза, его голубчик — белый как полотно Пьеро́, горестный шут, то простофиля, то едко-иронический лукавец, загадочный, смешной, грустный, ломающийся то над собой, то над другими — образ современного «мечтателя». Вот откуда наши русские «балаганчики» и «арлекинады». В конце концов, пробегая строки лафорговских песен, мы охвачены непонятным для нас самих обаянием — рвется из груди сердце, и таким сладким смехом готовы мы то и дело залиться... Да, этот юмор Лафорга — тихая, суровая и светлая тайна».

Разумеется, воздавая должное поэзии Лафорга, Коневской выдает и свое чувство мира ... Но как не похоже это чувство русского юноши «начала века» на ироническое «неприятие» французского поэта, проклинающего «суету органической жизни, ее бренной игры красок, вспышек и тления», и только юмором спасающего себя от полного отчаяния! Поэзия Ивана Коневского, можно сказать, — антитеза отчаянию, отравившему стольких поэтов fin de siècle (в том числе и Иннокентия Анненского). Восприняв умственную культуру от старшего поколения Запада, примкнув к декадентской его всеискушенности, Коневской не заразился метафизическим пессимизмом. Наоборот — с какой порывистой верой утверждает он «бодрое скрепление новых, неведомых живостроений»! Он рвался к творческому приятию мира. Поэзия была для него увенчанием воли к бытию. Во всех стихах, от первого до последнего, звучит этот призыв к самозабвенной полноте жизнеощущения:

В сторону — чахлые мысли такие!
Страстно я в новую жизнь окунусь, —

читаем мы в самом раннем стихотворении из «Собрания сочинений» (1895 г.), и вторят ему строки, написанные годом позже (с эпиграфом из Достоевского: — «Други мои, просите у Бога веселения, будьте веселы, как дети, как птицы небесные»):

Есть не только тайна заката,
о, не только есть таинство ночи:
есть и тайна рассвета, откровенье утра,
легче, воздушней, короче!

Коневской упорно возвращается к той же теме радостного познания и в следующие годы:

И не сдамся я тихой истоме,
только очи вперю я в простор.
Все, что есть в необъятном объеме —
все впитает мой впившийся взор...

В другом стихотворении того же 1898 года он говорит еще тверже.

За что люблю я с детства жизнь и землю?
За то, что всё в ней тайной веселит,
за то, что всюду вещему я внемлю...

«Признание» 1899 года начинается строками:

Я один на земле, я один
и пою я в веселии диком.

Наконец, в год смерти он повторяет опять, утверждая свое жизнерадостное служение духу как подвиг, завещанный человеку столетиями:

Дышу одним безумным, диким бредом.
за духа честь в бесцельный бой иду...

Надо ли подчеркивать, что весь этот лирический мажор Коневского и «страстное окунание в жизнь» — только разные обозначения одной и той же его глубокопрочувствованной героики. Оттого-то так любит он вспоминать своих нерусских предков, героев-язычников, взлелеянных стихией моря, плывущих на своих стругах завоевателей норманов:

Я — варяг из-за синего моря,
но усвоил протяжный язык,
что, степному раздолию вторя,
разметавшейся негой велик...

Он считает себя открывателем мира «по праву рождения». Так озаглавлены стихи, в которых неподдельно звучат строки:

Среди старинных зал, по матовым паркетам,

где дремлют на стенах поблекшие холсты,
блуждаю часто я, в раздумии, согретом
негаснущим огнем наследственной мечты.
Мне снятся пращуры, столь полные преданий...

В сонете «Рост и отрада», уточняя эти биографические штрихи, поэт рассказывает:

В полуязыческой он рос семье
и с детства свято чтил устав природы,
не принял веры в ранние он годы:
к нам выплыл он пытателем в ладье...

От стихийных своих пращуров, сынов моря и ветра, Коневской незаметно переходит к тому, что он называет «тайной» и «тайнами», и что наполняет сердце его «веселием» и «бредами». Всюду внимает он «вещему», миру скрытому и волшебному, может быть, населенному духами, дружескими нам и враждебными. Доходя до этого одушевления природы, наш «пытатель в ладье» становится романтиком крайнего толка, во вкусе Новалиса, Эйхендорфа или Швинда, ибо — «нет безудержу, запрета нет мечтам», «все может быть» для «самобытного и свободного духа», «каждый из нас — мореплаватель-царь». Пытать природу — значит выходить из себя, из временного своего обличия и растворяться в ней, природе, покорствуя ее божественной воле, обращаясь сквозь свет земной к ее неизреченному свету:

В меня внедряйся ты, о свет прославленный, горний!
скачу на коне я, весь отшатнулся назад...
Поводья отпущены... Все просторней, просторней
поля разбегаются, дерзко дали глядят.
Струись, лучезарный, вторгайся в душу и тело!
Я всё распахнул, ворота все настежь стоят.
Собой не владею я: мной краса овладела,
и хмелем привольным эфира волны поят.
Вместить бы себе кругозор в разверстые очи!
Да, вырваться хочется им из тесных орбит.
Они расширяются... но вместить им нет мочи:
лик цельной красы в человечьем оке убит.
И весь свой состав предал ветру, лучам я в руки,
волна набежала... Крепчает грозный напор.
Вот дух захватило, я вздрогнул: восторг и муки...
И что за неистовый, непостижный простор!

Всматриваться в природу, прислушиваться к ней, насколько возможно отождествляться с нею, ощущая красоту ее игр, и звуков и молчаний, разве не в этом высшее назначение человеческого духа? Не от-

сюда ли и наша потусторонняя судьба? Вот как выражено это мистическое природолюбие в стихотворении «Тихий дождь», одном из самых завершенных, как мне кажется, хоть и тяжеловатых по форме:

О дождь, о чистая небесная вода,
тебе сотку я песнь из серебристых нитей.
Грустна твоя душа, грустна и молода.
Теченья твоего бессменна череда,
и сходишь на меня ты, как роса наитий.
Из лона влажного владычных облаков
ты истекаешь вдруг столь преданно-свободный,
и устремишь струи на вышины лесов,
с любовию вспоишь головки тростников —
и тронется тобой кора земли безводной.
В свежительном тепле туманистой весны
ты — чуткий промысл о растущем тайно жите.
Тебе лишь и в земле томленья трав слышны.
О чистая вода небесной вышины,
тебе сотку я песнь из серебристых нитей.

Любовь к природе, растроганное восхищение ее красой и ощущение тайны ее, такой говорящей человеческому сердцу, — для русской поэзии в высшей степени характерны. Оттого ли, что колыбель ее — деревенская усадьба, оттого ли, что русский человек всем нутром своим ближе, чем западноевропеец, к жизни лесов, рек, степей, но несомненно: задушевности наших поэтов в словах о природе, о Божьем творении, задушевности, сплошь да рядом переходящей в некое мистическое чуянье, не найти хотя бы во французской поэзии, не взирая на ее словесные и метафорические совершенства. Коневской это знает и ему это нужно. Отсюда его глубокое преклонение, прежде всего, перед Тютчевым и Пушкиным. Как проникновенно говорит он о них в статье, озаглавленной «Мистическое чувство в русской лирике».

Я и тут не могу удержаться от желания привести несколько отрывков из статей Коневского — ведь многое из того, что он говорит о мистике Тютчева или о Пушкине, применимо к нему самому . . .

> «Тютчева, — говорит Коневской, — можно назвать первоначальным русским поэтом, как и Пушкина. Он возник в жизни русского духа вне всяких предварительных воздействий и явил личные свойства, вполне неизвестные прежде в русской поэзии. Тютчев чувствовал, что есть великая жизнь в человеке и во всех тех представлениях и предметах, какие у него были, есть и будут: но именно потому, что человек — немного более, чем человек, этого великого бытия ему и не вместить в чувстве. В ночи, когда многие наиболее отчетливые грани между предметом и человеком не ощущаются, человек более всего и в себе и в ином ощущает это бытие. И этому бытию не помыслить конца...
>
> «Из таких ощущений и помышлений в душе поэта возникли слова единственные в своем роде, потому что с изумляющей и устрашающей прямотой

и наготой они высказывают издавна-тайный помысел человечества — ощущение бездны, сущей в жизни.

«Со всех сторон чуя бездну, Тютчев очень далек был, однако, от того, чтобы забыть присущую человеку, вопреки всему, явь, доступную чувствам и мыслям, свет и радость дня. Как ни казался ему день «давно минувшим сном» в часы ночи, каждый раз одушевлялся он новой жизнью, когда «раздается благовест всемирных победных солнечных лучей», более того — во всякий мит, если «вдруг солнца луч приветный войдет украдкой к нам и брызнет огнецветной струею по стенам». И всегда в его поэзии всякое явление и трепет земли полны для него какой-то достоверности, в точном смысле — истины. Немногие в такой мере, как он, сознавали в минуты самой явной радости, что и тут над человеком и его предметами «жизнь быстротечная» «пролетает тенью». И все же от ощущения этой тени всегда неотделимо было для него лицезрение всех цветов и внимание ко всем голосам земли. Он любит их и верит им за то именно, быть может, что они быстротечны, что они — только они и потому плывут в бездне».

«Бездна — бытие безначальное и бесконечное, оно ощущается во всех действиях и представлениях чувства, мысли, и пробужденной воли. Оно внушается сердцу и налагается разуму, предполагается — даже за некоторое первоначало в ряду ,причин'.

«Пушкин разрешал драму... человеческого существования подвигами и победами человеческой борьбы, губительной и строительной, с волями других людей и внечеловеческой природы. Первые полубожеские герои и демоны его поэзии — это Наполеон и Петр Великий, один — «мятежной вольницы наследник и убийца», только бич Божий, другой — «Божья гроза», создатель земли и града, беспощадный к малым людям «медный всадник», но великодушный к подданному император».

«Как отважный и беспечный служитель всех дел, волнующих душу человека, как несравненный «оборотень», он в своих легких «перевоплощениях» (по слову Достоевского) обращается то в нежного духа, то в мятежного преступника и — в этих обращениях усваивая себе самую глубокую сущность всех таких состояний, всякие образы мыслей, чувств и действий, — властен был обольстить, почти не сознавая обольщения»...

«Да, этот гений не носил в себе, без сомнения, никаких откровений, кроме уверенности в вечной воле человечества к мощи и счастью, и в отдельных проявлениях ее неизмеримости, — так был он воодушевлен предельными и измеримыми влечениями. И ведь таков всегдашний тип эпического и драматического гения, такими были и Гомер и Шекспир. Для чистых представителей подобного творчества не может быть центра вселенной, не может быть иной сущности, кроме гераклитовского «огня». В то время как Тютчев всегда ощущал вечное среди движения, в каждом его моменте, для Пушкина самое вечное было как бы одним из моментов движения».

Можно ли сказать о Пушкине умнее? Пронзительный ум Ивана Коневского сквозит в каждом написанном им слове. Поэтический дар его еще не успел вполне раскрыться, но умственно он созрел на заре юности и вправе был сказать о себе:

Еще во мне младенца сердце билось,
а был зрелей, чем дед, я во-стократ.

В стихотворении «Зимний голос» он заявляет торжественно:

Я юн, как мечта, и я стар, как природа,
хранитель событий и снов.

Все, что он написал (о чем бы ни шла речь — о Толстом или Достоевском, о живописи романтика Швинда или нео-язычника Беклина, о стихиях славянской и германской души, о «проклятых поэтах», о Китсе, Водсворте, Шелли, об Александре Добролюбове, Фете либо Кольцове), все сквозит и светится умом, смелым обобщением, и согрето глубоким чувством. . .

Выписываю еще один отрывок из отдела «Мысли и замечания» («Собрание сочинений»), похожие скорее на предварительные записи для каких-то задуманных трудов. От метафизики литературного творчества — в этом отделе он переходит к своеобразной познавательной магии, которую причисляет к «великим победам» духа. Этот отрывок подготовит нас к тому, что можно назвать «безумием» Коневского.

> «Кто же является императором, властителем и повелителем над мертвым материалом внешнего мира, а не регистратором его выбросов? Кто говорит миру «да будет», «быть по сему», кто вдыхает «душу живую» в его комья глины, лепя и воображая их по своему образу и подобию? Не поэт ли, который и имя свое получил от действия творчества, а не от действия познания, ибо последнее именно противоположно творчеству, представляет собой, повторяем, регистрирование внешних отпечатков при помощи механического штифтика на душевной tabula rasa? Всякий человек, которого состав душевной природы не tabula rasa, а богатая руда влечения, вкуса, страсти, воли, — пересоздает ее, перерождает и, таким образом, во всех смыслах, подобен творцу и чародею-повелителю, которые **своей мечтой, своими словами завораживают и заклинают бытие».**

Это провозглашение поэзии заклинательной силой и поэта чародеем-повелителем приближает вплотную Коневского к тому, что вскоре стало общим местом у наших символистов-теургов (Андрея Белого, Блока, М. Соловьева, Вячеслава Иванова, Волошина), поверивших «магии слов» не в метафорическом, а в полном смысле этого понятия (или делавших вид, что верят). Коневской поверил несомненно. Для него мечта, «завораживающая словом», не была фикцией, не обращалась, как у стольких неоромантиков, в словесную манию величия. Коневской действительно не видел границы между общедоступной явью и окружающими человека мирами тайны. Чудесные, сказочные существа были для него реальностью. В заметке посвященной Швинду и озаглавленной «Олицетворение сил», он говорит совершенно серьезно: «Вполне допустимо существование дриад, русалок, нереид, водяных, леших, домовых, гномов, как то признавал германский живописец-романтик Швинд. Гуляя с приятелем в горных теснинах близ Эйзенаха, ему пришлось услышать от своего спутника полушутливое замечание: ,Да, ну здесь поневоле поверишь, что эта дорога проложена гномами'.

Быстро обернувшись, Швинд взглянул на него с пренебрежительным удивлением: ‚Как, а вы только теперь догадались... Я давно это знаю'...»

Тут начинается своеобазная мистика Коневского, мистика, не примыкающая ни к каким оккультным учениям, выстраданная непосредственно и тем более опасная, переходящая в известного рода неистовство воображения, когда человек вдруг перестает владеть собой и, поверив чуду, бросается, взмахнув руками, в окно из пятого этажа. Коневской — мистик, «допускавший» русалок и нереид, действительно жаждал слияния со стихиями, с «братьями своими — водою и ветром», жаждал выхода из временного «я», забвения пространства, возвращения к истоку мира, что мерещился ему как лучезарное «всеединство». С годами только разгорался в его стихах этот мотив экстатического приобщения к солнечному бытию и через бытие видимое — к неизреченному свету. Впрочем, еще в 1896 году он писал:

Ждешь поминутно: вот-вот мечта загорится,
мир озарит от края до края.
Все напряглось — и что-то должно сотвориться,
свет неприступный — с земным естеством примириться,
эти лучи, это — проблески рая!..
. . . .
Ждем неземного рассвета.

Было что-то болезненно-категорическое в этом его «напряжении», в этом ожидании «вот-вот» осуществившейся мечты... Слушая, как он читает свои — о нездешней правде вещающие строфы, я всегда думал о нем с каким-то страхом. За него было неспокойно: как бы не перемудрил, не сорвался, не погиб! Опасным жаром казалось это раскаленное до-бела чувство жизни, требующее чуда. Чуда — не Бога. Истинно-религиозной богосыновной покорности он не знал (недаром в «полуязыческой рос семье»). Бог для него не был творцом сущего, а скорее эманацией собственного духа. Желание чуда заводило его очень далеко, сочеталось с ощущением своих «телесно-духовных истоков» где-то в далях органической природы. Его преследовала мысль о кровной связи со всей одушевленной и неодушевленной перстью мира его человеческого «я», временем раздробляемого на бесконечность отдельных явлений. И эта мысль порождала другую: о возвращении к истокам, к вечности, путем саморастворения в космической стихии. Отсюда и притягательность в о д ы «влажного мира первых геологических периодов», как он определил в одной из своих статей:

И плавал он в сверкающих волнах,
и говорил: вода — моя стихия!
Ныряя в зыби, в хляби те глухие,
как тешился он в мутных глубинах!

Это признание — из сонета «Средь волн». Другое стихотворение — «Взрыв вод» — кончается так:

И окрылен святою пеной
и гулом, захлебнулся дух.

А вот строфа из его «Элегии»:

Ах, то ли было, как вверялся он
всем этим всплескам нежным и отважным,
над ним распространялся небосклон,
а он скользил легко по склонам влажным...

В стихотворении «Порывы» есть такие строки:

Только в отчаяньи — благо,
в дерзости — вольная сила.
Это — в е л и к а я в л а г а.

Обращаясь к своим современникам, укоряя их, слабых детей страха, смуты и мщения, он восклицает:

...вам в холоде косном
век свой придется влачить.
В море благом, живоносном
вам не почить, не почить!

Случайно я был последним петербуржцем, видевшим Коневского за два месяца, приблизительно, до его смерти. Вот как приключилась эта встреча.

Весной 1901 года Государственная канцелярия отправила меня (я был младшим делопроизводителем «Отделения свода законов») в Стокгольм «для изучения шведского языка». Хорошо знавший нашу семью Плеве, бывший тогда государственным секретарем, собирался предложить мне место чиновника особых поручений при Бобрикове. Из этой затеи ничего не вышло (познакомившись с русскими властями в Финляндии, я решительно отказался), но эта поездка через Гельсингфорс в Швецию осталась в моей памяти, как одно из очарований юности. Началось оно от самой пароходной пристани на Каменном острове. Давнишней мечтой моей было путешествие морем, белой ночью, вдоль финских шхер.

Ночь выдалась как на заказ. Ни облака на небе, ни малейшей зыби. Тишина, неподвижность. Только глухое постукивание винта за кормой и убегающие от нее полоски пены. Перламутровая гладь воды почти сливалась на горизонте с розовым маревом ночной зари.

Мне не спалось, да и не хотелось расставаться с этой сказочной весенней тишью, с красотой прозрачного слияния водных и воздушных дымов.

Пассажиры разошлись по каютам. Я остался один на палубе... Вдруг, вижу, навстречу медленно идет фигура. Голова вздернута высоко, шаги неуверенные, что-то бормочет. Я узнал его издали: да ведь это Ореус! Мы были оба рады неожиданной встрече. Оказалось, что Иван Иванович воспользовался теплыми месяцами для «странствия», как он выразился, вдоль Балтийских побережий, — так, без особой цели, куда глаза глядят. Подобного рода «странствие» он предпринимал не в первый раз.

Разумеется, сейчас же заговорили о стихах, и начал он припоминать те, что попались ему на глаза за последнее время. Сперва было больше всего Брюсова (кто не увлекался им в ту пору?), а затем — сколько еще прозвучало, этой тишайшей северной ночью, и русских и иностранных стихотворений. Говорил он и свои, между прочим — «Варягов»:

Герои личной гордости безмерной,
служители властительных богов,
боялись неги вольной суеверно,
их тешил только лютый звук рогов.

. . . .

Молюсь вам, предков дерзостные тени!
Мечтами самоцельными влеком,
я не хочу пород и поколений:
люблю свой рост, но с родом незнаком.
Дышу одним безумным, диким бредом.
За духа честь в бесцельный бой иду...
Но смерть наверно — путь к моим победам:
и от пород живых паду.

Мечтательно глядя на перламутровую гладь залива, он произносил нараспев свои «водные» строфы, я хочу сказать — стихи, обращенные к морю и к неразлучному с ним небу и ветру, «верному спутнику», ко всему «непостижному простору» вселенной. Он читал:

Вот, с поморьями, морями, островами,
небо, словно мир весь, надо мной,
по раздольям его, над деревами
носится коней табун шальной.
Белоснежные развеялись гривы,
мчатся вплавь по синим озера́м.
Гонит ветер их, погонщик ретивый,
к отдаленным облачным горам...

Голос его повышался на середине строки. Руками он делал непроизвольные движения, как бы изображая взмахи крыльев. Казалось, вот подымается и, вслед за словами, над водной гладью Финского залива сам понесется куда-то и растает в сиянии белой ночи. Странно звенел в окружающей тишине его «одержимый» голос, обращенный к морю.

В эти долгие часы хождения по палубе меньше всего, видимо, чувствовал он мое присутствие — нужен я был ему, вероятно, лишь для того, чтобы звук человеческих слов, отраженный моим вниманием не тотчас поглощало безмерное молчание стихий.

Он обращался к морю, к воде:

С душой, насыщенной веками размышлений,
с чужими образами, красками в уме,
которыми я жил в стенах, в домашнем плене,
и брезжил бледный свет в привычной полутьме:
Тебя почуял я и обнял взором, море!
Ты обдало меня, взяло и понесло,
и легок я, как луч, как искра в метеоре,
и жизнь моя — вода: в ней сумрачно-светло.
Все ветер да вода... И ясно все и смутно.
Где умозрений ткань? Молчит, но явен мир.
И вьются помыслы, так резво и безумно,
туда, за даль, где мысли — вечный мир.

Сколько часов продолжалось это хождение взад и вперед по палубе?.. Во всяком случае, кончилось оно не раньше, как солнце, надалеко от того места, где зашло, опять осияло небо серебристо-оранжевым заревом... Мы расстались более близкими друзьями, чем были прежде. Но никогда уже не суждено было нам встретиться.

В середине июля стало известно в Петербурге о кончине Ивана Ивановича. Пространствовав по Прибалтийскому краю, он попал в Ригу. Затем выехал из Риги по железной дороге, но спохватился, что забыл в гостинице паспорт и соскочил на станции Зегеволь («Ливонская Швейцария», дачная местность близ реки Аа, притока Западной Двины). Затем... Через несколько дней в реке найден был рыбаками его труп и предан земле пастором на лютеранском кладбище. Долгих хлопот семье стоило разрешение, — когда, по оставшейся на берегу одежде, была установлена личность утопленника, — на вторичное погребение по православному обряду. Тело похоронили тут же в лесу.

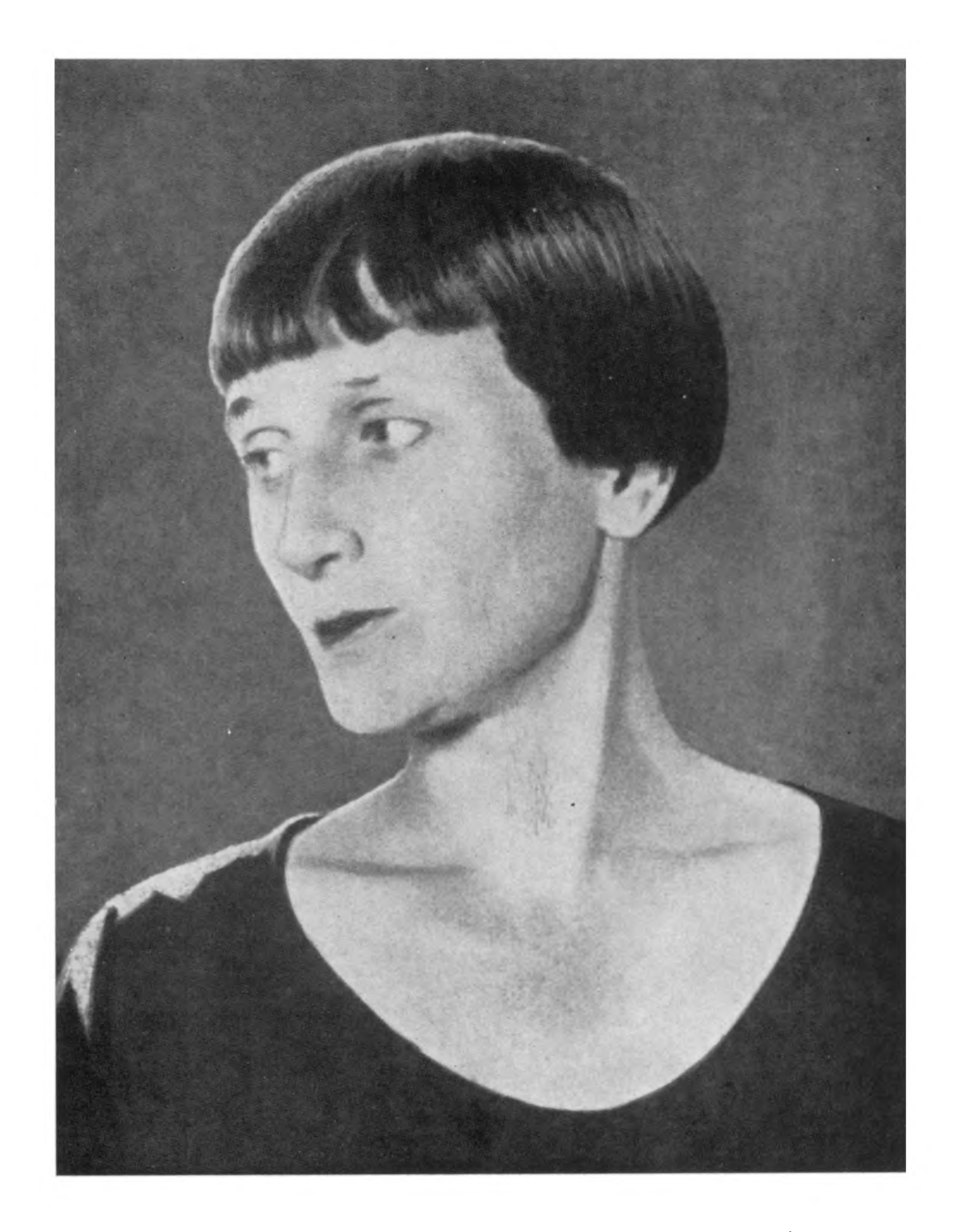
Тогда же пошел слух в литературных кругах: Коневской не утонул случайно (хотя река Аа и славится опасными водоворотами). Нет, он погиб добровольно, ушел из мира плоти (как истый романтик), плывя до потери сознания, до блаженного обморока, отдавая себя, под рассветным небом, возлюбленной стихии. Мечта поэта обратилась в его «безумие». Стала явью бессмертной в смерти.

Это — миф, разумеется... Разве поэты такого духовного закала и такой религиозной озаренности кончают самоубийством? И все-таки есть нечто жутко-тайное в этой смерти от воды — его, заклинавшего воду и называвшего «добрым подвигом» свое погружение в инобытие.

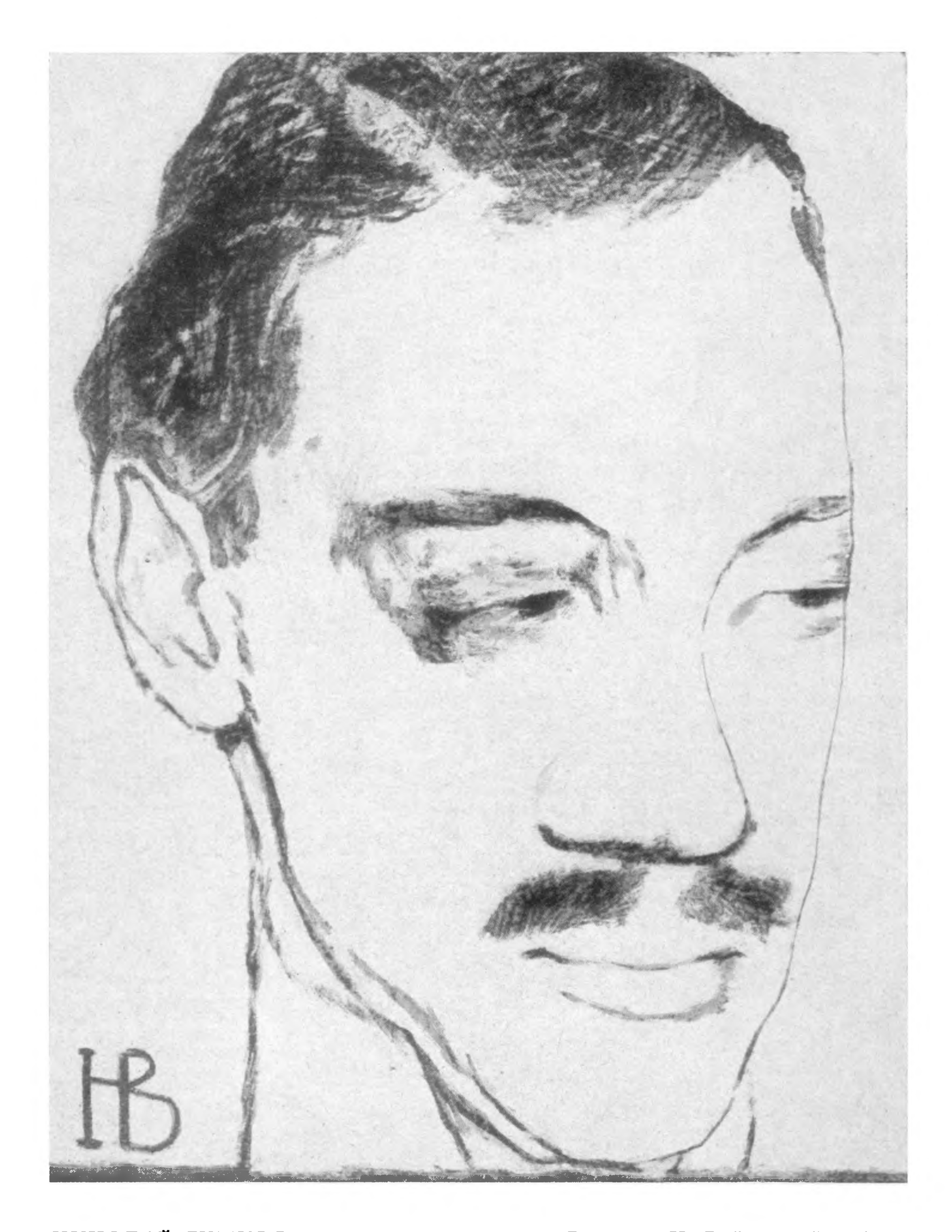
На подвиг добрый так
я препоясался.

. . . .

Я боюсь и плаваю.
Владыко, мощи дай,
дай одоления!



АННА АХМАТОВА. *Фотография, 1940 г.*



НИКОЛАЙ ГУМИЛЕВ. *Рисунок Н. Войницкой, 1909 г.*

Николай Гумилев

(1882—1921)

С Гумилевым я познакомился в первых числах января 1909 года в Петербурге, на выставке «Салон» . . .

Эта выставка — «Живописи, графики, скульптуры и архитектуры», устроенная мною в музее и «Меншиковских комнатах» Первого кадетского корпуса оказалась провиденциальной для будущего «Аполлона». Я затеял ее по просьбе друзей-художников, оттого что Дягилев перестал пестовать «Мир искусства» и кому-то надлежало «объединить» наиболее одаренных художников (после того, как по почину В. В. Верещагина и моему, годом раньше, были объединены наши историки искусства журналом «Старые годы»).

Далось мне устройство «Салона» нелегко, но я был вознагражден успехом. На мое приглашение откликнулось около сорока художников (из разных обществ); было выставлено более шестисот произведений, картин и рисунков по преимуществу: одного Рериха, которым я увлекался в то время, пятьдесят вещей и между ними лучший его холст маслом — «Бой» (приобретен с выставки Третьяковской галлереей); впервые выступили тогда прославившиеся впоследствии К. С. Петров-Водкин, В. В. Кандинский, Н. К. Чурлянис; большое впечатление произвели предсмертные этюды Врубеля и „Terror Antiquus" Льва Бакста, самая значительная из его станковых композиций.

С этой символической картины-декорации Бакста, занявшей целую стену на выставке, началось увлечение передового Петербурга архаической Элладой; когда почти годом позже мне пришлось выбрать художника- графика для обложки «Аполлона», я обратился к Баксту, — весь первый год журнал выходил с его титульной виньеткой.

Так вот, за несколько дней до вернисcажа (еще продолжалась развеска картин) в «секретарскую» постучался неведомый мне до того молодой человек — Михаил Константинович Ушков; приехал он из Царского Села, чтобы предложить мне выставить принадлежавший ему мрамор С. Н. Судьбинина; сам скульптор, живший тогда в Париже, просил его об этом.

С Ушковым мы тут же подружились. Он оценил немалый труд мой по устройству этого грандиозного смотра художников-модерни-

стов и предложил помощь для осуществления дальнейших моих замыслов (художественного журнала и издательства), ничего не требуя взамен... В этом человеке, добрейшем и скромнейшем, ни капли не было ни эгоизма, ни честолюбия; от него веяло каким-то абсолютным безкорыстием и порядочностью (через год я с трудом убедил его подписывать «Аполлон» в качестве соиздателя [1]); моя дружба с Михаилом Константиновичем продолжалась и в эмиграции до самой его смерти.

На вернисcаже «Салона» судьба свела меня и с другим церскоселом, Николаем Степановичем Гумилевым. Кто-то из писателей отрекомендовал его как автора «Романтических цветов». Юноша был тонок, строен, в элегантном университетском сюртуке, с очень высоким, темно-синим воротником (тогдашняя мода), и причесан на пробор тщательно. Но лицо его благообразием не отличалось: безформенно-мягкий нос, толстоватые бледные губы и немного косящий взгляд (белые точеные руки я заметил не сразу). Портил его и недостаток речи: Николай Степанович плохо произносил некоторые буквы, как-то особенно заметно шепелявил, вместо «вчера» выходидо у него — «вцерла».

В следующий раз он принес мне свой сборник (а я дал ему в обмен только что вышедший второй томик моих «Страниц художественной критики»). Стихотворения показались мне довольно слабыми даже для ранней книжки. Однако, за исключением одного — «Баллады»: оно поразило меня трагическим тоном, вовсе не вязавшимся с тем впечатлением, какое оставлял автор сборника, этот белобрысый самоуверенно-подтянутый юноша (ему было 22 года). К «Балладе» из «Романтических цветов» я еще вернусь, ее четырехстопные анапесты удивительно перекликаются с тем, что было написано Гумилевым в самом конце жизни.

Юный поэт-царскосел восторженно говорил об Иннокентии Анненском (незадолго перед тем вышли «Тихие песни» Анненского, но я и не подозревал тогда, что псевдоним Ник-то принадлежит известному переводчику Эврипида, недавнему директору Царскосельской гимназии!) Гумилев бывал у него, помнил наизусть строфы из «трилистников» «Кипарисового ларца», с особой почтительностью отзывался о всеискушенности немолодого уже, но любившего юношески-пламенно новую поэзию лирика-эллиниста Анненского, и предложил повезти меня к нему в Царское Село.

Мое знакомство с Анненским, необыкновенное его обаяние и сочувствие моим журнальным замыслам (в связи с обещанной М. К. Ушковым помощью) решили вопрос об издании «Аполлона». К проекту журнала Гумилев отнесся со свойственным ему пылом. Мы стали встречаться все чаще, с ним и его друзьями — Михаилом Алексеевичем

---

[1]) Однако первый выпуск «Аполлона» вышел в издательстве Ефронов — «Якорь». Вследствие ухода А. Л. Волынского из сотрудников «Аполлона» Ефроны от дальнейшего издания отказались, я один продолжал дело, с помощью Ушакова.

Кузминым, Алексеем Толстым, Ауслендером. Так образовался кружок, прозванный впоследствии секретарем журнала Е. А. Зноско-Боровским — «Молодая редакция». Гумилев горячо взялся за отбор материала для первых выпусков «Аполлона», с полным бескорыстием и с примерной сговорчивостью. Мне он сразу понравился тою серьезностью, с какой относился к стихам, вообще — к литературе, хотя и казался подчас черезчур мелочливо-принципиальным судьей. Зато никогда не изменял он своей принципиальности из личных соображений или «по дружбе», был ценителем на редкость честным и независимым.

Понравилось мне и то, что не принадлежал он, в сущности, ни к какому литературному толку. Его корёжило от реалистов-бытовиков, наводнявших толстые журналы, но он считал необходимым бороться и с десятилетним «символическим пленением» русской поэзии, как он говорил. Об «акмеизме» еще не было речи, но несмотря на увлечение Брюсовым, Анненским, Сологубом и прославленными французскими символистами (Бодлером, Ренье, Верленом, Рембо), Гумилева тянуло прочь от мистических туманов модернизма.

Мне самому новый ежемесячник (посвященный главным образом искусствам изобразительным и критике, — на второй год пришлось пожертвовать всей беллетристической прозой) представлялся меньше всего примыкающим к одному из тогдашних передовых литературных «течений», будь то декадентство московских «Весов» с Брюсовым у кормила, или богоискательство и мифотворчество петербургских новаторов (с Блоком, Вячеславом Ивановым, Мережковскими, Г. Чулковым). Гумилев верил в свою миссию реформатора, в нем ощущалась не только талантливость, но свежесть какой-то своей поэтической правды.

Стихи были всей его жизнью. Никогда не встречал я поэта до такой степени «стихомана». «Впечатления бытия» он ощущал постолько, поскольку они воплощались в метрические строки. Над этими строками (заботясь о новизне рифмы и неожиданной яркости эпитета) он привык работать упорно с отроческих лет. В связи отчасти с этим стихотворным фанатизмом, была известная ограниченность его мышления, прямолинейная подчас наивность суждений. Чеканные, красочно-звучные слова были для него духовным мерилом. При этом — неистовое самолюбие! Он никогда не пояснял своих мыслей, а «изрекал» их и спорил как будто для того лишь, чтобы озадачить собеседника. Вообще было много детски-заносчивого, много какого-то мальчишеского озорства в его словесных «дерзаниях» (в критической прозе, в статьях, это проявлялось куда меньше, несмотря на капризную остроту его литературных заметок).

Все это вызывало несколько ироническое отношение к Гумилеву со стороны его товарищей по перу. Многие по-просту считали его «неумным» . . .

Особенно протестовал Вячеслав Иванов, авторитет для аполлоновцев непререкаемый. Сколько раз корил он меня за слабость к Нико-

лаю Степановичу! Удивлялся, как мог я поручить ему «Письма о русской поэзии», иначе говоря — дать возможность вести в журнале «свою линию». «Ведь он глуп, — говорил Вячеслав Иванов, — да и плохо образован, даже университета окончить не мог, языков не знает, мало начитан» . . .[2])

В этом, несомненно, была правда . . . Гумилев любил книгу, и мысли его большею частью были книжные, но точными знаниями он не обладал ни в какой области, а язык знал только один — русский, да и то с запинкой (писал не без орфографических ошибок, не умел расставлять знаков препинания, приносил стихи и говорил: «а запятые расставьте сами!»). По французски кое-как понимал, но в своих переводах французов (напр., Теофиля Готье) поражал иногда невероятными лапсусами. Помню, принес он как-то один из своих переводов. Предпоследнюю строку в стихотворении Готье «La mansarde» (где сказано о старухе у окна — «devant Minet, qu'elle chapître), он перевел: «Читала из Четьи-Минеи»... Так и было опубликовано, за что переводчика жестоко высмеял Андрей Левинсон в «Речи» (Об этой «стреле» Левинсона напомнил мне, в письме о моей характеристике Гумилева, подтверждая мое мнение о его малообразованности — Георгий Иванов).

Тем не менее я Гумилеву верил; что-то в нем меня убеждало, и я отстаивал его во всех случаях, даже тогда, когда он сам, все решительнее возглашая акмеизм против символизма, захотел ничем не ограниченной деятельности, завел «Цех поэтов» и стал выпускать тонкими тетрадями свой собственный журнальчик «Гиперборей»[3]). «Письма о русской поэзии» тем не менее он продолжал писать, даже (когда мог) в годы войны, на которую с примерным мужеством пошел добровольцем (один из всех сотрудников «Аполлона»). Жест был от чистого сердца, хотя доля позы, конечно, чувствовалась и тут. Позерство. желание удивить, играть роль — были его «второй натурой»..

Вот почему мне кажется неверным сложившееся мнение о его поэзии, да и о нем самом (разве личность и творчество поэта не неразделимы?). Сложилось оно не на основании того, чем он был, а — чем быть хотел. О поэте надо судить по его глубине, по самой внутренней его сути, а не по его литературной позе...

Внимательно перечитав Гумилева и вспоминая о нашем восьмилетнем дружном сотрудничестве, я еще раз убедился, что настоящий Гумилев — вовсе не конквистадор, дерзкий завоеватель Божьего мира, певец земной красоты, т. е. не тот, кому поверило большинство читате-

---

[2]) С годами Вячеслав Иванов изменил свое мнение. Мне было приятно много позже (в 1935 г.) в его предисловии к сборнику стихов Ильи Голенищева-Кутузова (изд. «Парабола»), прочесть о Гумилеве — «наша погибшая великая надежда».

[3]) В котором появилась его короткая и, на мой взгляд, удачнейшая из драм в стихах — «Актеон» (заняла весь номер «Гиперборея»).

лей, особенно после того, как он был убит большевиками. Этим героическим его образом и до «Октября» заслонялся Гумилев-лирик, мечтатель по сущности своей романтически-скорбный (несмотря на словесные бубны и кимвалы), всю жизнь не принимавший жизнь такой, какая она есть, убегавший от нее в прошлое, в великолепие дальних веков, в пустынную Африку, в волшебство рыцарских времен и в мечты о Востоке «Тысячи и одной ночи».

Наперекор пиитическому унынию большинства русских поэтов, Гумилев хотел видеть себя «рыцарем счастья». Так и озаглавлено одно из предсмертных его стихотворений (в «Неизданном Гумилеве» Чеховского издательства):

Как в этом мире дышится легко!
Скажите мне, кто жизнью недоволен,
Скажите, кто вздыхает глубоко,
Я каждого счастливым сделать волен.

. . . .

Пусть он придет! Я должен рассказать,
Я должен рассказать опять и снова,
Как сладко жить, как сладко побеждать
Моря и девушек, врагов и слово.

А если все-таки он не поймет,
Мою прекрасную не примет веру
И будет жаловаться в свой черед
На мировую скорбь, на боль — к барьеру!

Таким счастливым «бретером» и увидело его большинство критиков. Недавно попалась мне на глаза написанная перед самой революцией статья весьма осведомленного В. М. Жирмунского о поэтах, «преодолевших символизм»[4]). Вот как он характеризует гиперборейца-Гумилева: «Уже в ранних стихах поэта можно увидеть черты, которые сделали его вождем и теоретиком нового направления. От других представителей поэзии «Гиперборея» Гумилева отличает его активная, откровенная и простая мужественность, его напряженная душевная энергия, его темперамент». «Его стихи бедны эмоциональным и музыкальным содержанием, он редко говорит о переживаниях интимных и личных: как большинство поэтов «Гиперборея», он избегает лирики любви и лирики природы, слишком индивидуальных признаний и слишком тяжелого самоуглубления. Для выражения своего настроения — объективный мир зрительных образов, напряженных и ярких, он вводит в свои стихи повествовательный элемент и придает им характер полуэпический — «балладную» форму. Искание образов и форм, по своей силе и яркости соответствующих его мироощущению,

[4]) «Русская мысль». 1916, кн. XII.

влечет Гумилева к изображению экзотических стран, где в красочных и пестрых видениях он находит зрительное, объективное воплощение своей грезы. Муза Гумилева — это «Муза дальних странствий»:

Я сегодня опять услышал
Как тяжелый якорь ползет,
И я видел, как в море вышел
Пятипалубный пароход.
Оттого и солнце дышит,
А земля говорит, поет...

«Но действительно до конца, — продолжает Жирмунский, — муза Гумилева нашла себя в «военных» стихах. Эти стрелы в «Колчане» — самые острые. Здесь прямая, простая и напряженная мужественность поэта создала себе самое достойное и подходящее выражение. Война, как серьезное, строгое и святое дело, в котором вся сила отдельной души, вся ценность напряженной человеческой воли открываются перед лицом смерти. Глубоко религиозное чувство сопутствует поэту при исполнении воинского долга:

И воистину светло и свято
Дело величавое войны,
Серафимы ясны и крылаты,
За плечами воинов видны...»

Четвертью века позже Гумилева окончательно героизовал Вячеслав Завалишин, написавший вступление к собранию его стихотворений, изданных (надо сказать, весьма небрежно) в Регенсбурге. Он замечает: «Николай Гумилев вошел в историю русской литературы как знаменоносец героической поэзии:

Я конквистадор в панцыре железном,
Я весело преследую звезду,
Я прохожу по пропастям и безднам
И отдыхаю в радостном саду...»

Эта характеристика неверна, если только не поверить поэту на слово, если вдуматься в скрытый смысл его строф (может быть, до конца и не сознанный им самим). Многие хоть и звучат, на первый слух, как мажорные фанфары, но когда внимательнее их перечтешь, прикровенный смысл их кажется безнадежно печальным.

Таковы, в особенности, наиболее зрелые стихи Гумилева, которых не знал Жирмунский, когда писал свою статью о «преодолевших символизм»: стихи сборников — «К синей звезде» и «Огненный столп». Тут никак уж не скажешь, что Гумилев «избегает лирики любви», «слишком индивидуальных признаний и слишком тяжелого самоуглубления». В этих стихах он предстает нам не как конквистадор и Дон-

Жуан, а как поэт, замученный своей любовью-музой. Можно сказать, что в последние годы Гумилев только и писал о неутоленной и неутолимой любви: почти все стихотворения приводят к одному и тому же «духовному тупику» — к страшной тайне сердца, к призраку девственной прелести, которому в этом мире воплотиться не суждено. Пусть темпераментный поэт продолжает «рваться в бой» с жизнью и смертью, — он раз и навсегда неизлечимо ранен.

Стихи «К синей звезде» отчасти биографичны. Поэт рассказывает свою несчастливую любовь в Париже 1917 года, когда он, отвоевав на русском фронте, гусарским корнетом был командирован на салоникский фронт и попал в Париж (в распоряжение генерала Занкевича). Тут и приключилась с ним любовь, явившаяся косвенно причиной его смерти (Гумилев не вернулся бы, вероятно, в Россию весной 18-го года, если бы девушка, которой он сделал предложение в Париже, ответила ему согласием).

Целую книжку стихов посвятил он этой «любви несчастной Гумилева в год четвертый мировой войны». «Синей звездой» зовет он ее, «девушку с огромными глазами, девушку с искусными речами», Елену, жившую в Париже, в тупике «близ улицы Декамп», «милую девочку», с которой ему «нестерпимо больно». Он признается в страсти «без меры», в страсти, пропевшей «песней лебединой», что «печальней смерти и пьяней вина»; он называет себя «рабом истомленным» перед ее «мучительной, чудесной, неотвратимой красотой». И не о земном блаженстве грезит он, воспевая ту, которая стала его «безумием» или «дивной мудростью», а о преображенном, вечном союзе, соединяющем и землю, и ад, и Божьи небеса:

Если ты могла явиться мне
Молнией слепительной Господней,
И отныне я горю в огне,
Вставшем до небес из преисподней...

Не отсюда ли впоследствии название сборника — «Огненный столп», где лирика любви приобретает некий эзотерический смысл?

Но все же не будем преувеличивать значения «несчастной» парижской страсти Гумилева. Стихи «К синей звезде» несомненно искренни и отражают подлинную муку. Однако они остаются «стихами поэта», и неосторожно было бы их приравнивать к трагической исповеди. Гумилев был влюбчив до крайности. К тому же привык «побеждать»... Любовная неудача больно ущемила его самолюбие. Как поэт, как литератор прежде всего, он не мог не воспользоваться этим горьким опытом, чтобы подстегнуть вдохновение и выразить в гиперболических признаниях не только свое горе, но горе всех любивших неразделенной любовью.

С художественной точки зрения стихи «К синей звезде» не всегда безупречны; неудавшихся строк много. Но в каждом есть такие, что

останутся в русской лирике, — их находишь как драгоценные жемчужины в морских раковинах.

Нежность и безысходная грусть, с легкой усмешкой по своему адресу, переходящая то и дело в трагическое вещание... Но трагизм этой любви — не в ней самой, а в том, что она неразлучна с мыслью о смерти. К смерти возвращается поэт со зловещим постоянством. Каждый день его — «как мертвец спокойный»; он искупает «вольной смертью» свое «ослепительное дерзновение»; он скорбит «смертной скорбью»; он принимает одно «не споря»: «тихий, тихий, золотой покой, да двенадцать тысяч футов моря» над своей «пробитой головой»; он добавляет в другом стихотворении:

И не узнаешь никогда ты,
Чтоб в сердце не вошла тревога,
В какой болотине проклятой
Моя окончилась дорога.

И врывается в эту тему страшной смерти (невольно мерещится: предчувствие!) другая тема — тема возникающей вдруг, сияющей, райски-прекрасной, но раненой птицы:

И умер я... и видел пламя
Невидимое никогда,
Пред ослепленными глазами
Светилась синяя звезда.

И вдруг из глуби осиянной
Возник обратно мир земной,
Ты птицей раненой нежданно
Затрепетала предо мной.

Эта райская раненая птица «как пламя» — не только случайная метафора. В лирике Гумилева она займет центральное место, вскрывая духовную глубину его; она засветится сквозь все его творчество и придаст, в конце концов, мистический смысл его поэзии, на первый взгляд такой внешне-выпуклой, красочно-описательной, подчас и мишурно-блещущей.

Все ли почитатели Гумилева прочли внимательно одно из последних его стихотворений (вошло в «Огненный столп»), названное поэтом «Дева-птица»? Нет сомнения: это всё та же райская птица, что среди строф к «Синей звезде» появилась «из глубины осиянной». Но тут родина ее названа определеннее — долы баснословной Броселианы (т. е. баснословной страны из «Романов круглого стола», точнее — Броселианды), где волшебствовал Мерлин, сын лесной непорочной девы и самого диавола[5]).

---

[5]) Недаром перед возвращением в Россию Гумилев усердно занимался французскими народными песнями. Они были изданы берлинским «Петрополисом» в 1923 году.

Чтобы отнестись так или иначе к моему пониманию Гумилева-лирика, необходимо задуматься именно над этими стихами. Сам я прочел их, как следует, лишь в последние годы, долго после того, как они проникли в эмиграцию (вместе с приблизительно тогда же написанным и сразу прославленным «Заблудившимся твамваем»).

Напомню их:

Пастух веселый
Поутру рано
Вывел коров в тернистые долы.
Броселианы.

Паслись коровы,
И песню своих веселий
На тростниковой
Играл он свирели.

И вдруг за ветвями
Послышался голос, как будто не птичий,
Он видит птицу, как пламя,
С головкой милой, девичьей.

Прерывно пенье,
Так плачет во сне младенец,
В черных глазах томленье,
Как у восточных пленниц.

Пастух дивится
И смотрит зорко:
Такая красивая птица,
А стонет горько.

Её ответу
Он внемлет, смущенный:
— Мне подобных нету
На земле зеленой,

— Хоть мальчик-птица,
Исполненный дивных желаний,
И должен родиться
В Броселиане.

— Но злая
Судьба нам не даст наслажденья,
Подумай, пастух, должна я
Умереть до его рожденья.

— И вот мне не любы
Ни солнце, ни месяц высокий,
Никому не нужны мои губы
И бледные щёки.

— Но всего мне жальче,
Хоть и всего дороже,
Что Птица-мальчик
Будет печальным тоже.

— Он станет порхать по лугу,
Садиться на вязы эти
И звать подругу,
Которой уж нет на свете.

— Пастух, ты, наверно, грубый.
Ну, что-ж, я терпеть умею,
Подойди, поцелуй мои губы
И хрупкую шею.

— Ты сам захочешь жениться,
У тебя будут дети,
И память о Деве-птице
Долетит до поздних столетий.

Пастух вдыхает запах
Кожи, солнцем нагретой,
Слышит, на птичьих лапах
Звенят золотые браслеты.

Вот уж он в исступленьи,
Что делает, сам не знает,
Загорелые его колени
Красные перья попирают.

Только раз застонала птица,
Раз один застонала,
И в груди ее сердце биться
Вдруг перестало.

Она не воскреснет,
Глаза помутнели,
И грустные песни
Над нею играет пастух на свирели.

С вечерней прохладой
Встают седые туманы,
И гонит он стадо
Из Броселианы.

Стихотворение это неожиданно сложно... К кому оно обращено? Кто эта птица «как пламя», плачущая в ветвях и отдающаяся заметившему ее случайно пастуху? Почему именно к нему обратилась птица, чтобы умереть от его поцелуя? И о какой «птице-мальчике» печалится она, предсказывая свою смерть «до его рождения»? Почему наконец ей, птице «с головкой милой, девичьей», всего жальче, хоть и всего дороже, что он, птица-мальчик, «будет печальным тоже»?

Очень сложно построена эта запутанная криптограмма в романтично-метерлинковском стиле... Но в конце концов дешифровка вероятна, если хорошо знать Гумилева и сердцем почувствовать его как лирика-романтика, всю жизнь влюбленного в свою Музу и ждавшего чуда — всеразрешающей женской любви. Дева-птица и есть таинственная его вдохновительница, его духовная мать, и одновременно — та девушка, к которой он рвется душой. «Пастух» и «птица-мальчик» — сам он, не узнающий своей Музы, потому что встретил ее, еще «не родившись» как вещий поэт, а только беспечно поющий «песню своих веселий». В долах Броселианы лишь безотчетно подпадает он под ее чары и «что делает — сам не знает», убивая ее поцелуем. Но убитая им птица позовет его из другого, преображенного мира, и тогда станет он «звать подругу, которой уж нет на свете».

Не похожа эта муза Гумилева, соблазняющая и соблазненная райская птица, на «Музу дальних странствий», которая уводила его в неведомые земли и забытые века. А между тем это и есть гумилевская настоящая Муза; его «поэтическое нутро» ни в чем так не сказалось, как в этих стихах о любви, приближающей сердце к вечности. Так было с первых «проб пера», с юношеских его песен, хотя и стал он сразу в оппозицию к символизму, к «Прекрасной даме» Блока, к Волошинской «Царевне Таиах» и к «Царице-Сивилле» Вячеслава Иванова. В сущности, потусторонний эрос у них общий. Но Гумилев был слишком горделиво-самолюбив, чтобы не грести «против течения»; к тому же в то время и помимо него намечался путь от символизма к нео-классике: в поэзии Зинаиды Гиппиус, Сологуба, гр. Василия Комаровского, Кузмина отчасти, и того же Блока; акмеизм расцвел на вспаханной почве.

Было, слов нет, много напускного в его повелительной мужественности, в героической патетике «Жемчугов» и «Шатра», в его отрицании метафизических глубин и «туманной мглы германских лесов». Гумилевская Дева-птица родилась все-таки в мифической Броселианде... Были для него лишь известного рода самозащитой гимны телесной мощи, бесстрашной борьбе с людьми и стихиями, и радостной отваге. На самом деле, физически слабый и предчувствовавший раннюю смерть поэт, с отрочества падкий на волшебства Денницы, но с совестью религиозной, оглядывающейся на Христа, поэт с упорной во-

лей, но жалостливый и нежный, как Мерлин из Броселианды, — мечтал об одном, о вечном союзе со своей Вивианой...

Напомню еще раз одно из самых молодых его стихотворений — «Балладу» (сборник «Романтические цветы»). Оно помещено первым после вводного сонета с заключительными строками:

Пусть смерть приходит, я зову любую!
Я с нею буду биться до конца.
И, может быть, рукою мертвеца
Я лилию добуду голубую...

Гумилеву было всего лет двадцать, когда он сочинил эту «Балладу», похожую романтическим подъемом на его предсмертную «Деву-птицу». Да и вся «декорация» стихотворения разве не из той же сказки?

Пять коней подарил мне мой друг Люцифер
И одно золотое с рубином кольцо,
Чтобы мог я спускаться в глубины пещер
И увидел небес молодое лицо.

. . . .

Там на высях сознанья — безумье и снег,
Но коней я ударил свистящим бичем,
И на выси сознанья направил их бег
И увидел там деву с печальным лицом.

. . . .

И, смеясь надо мной, презирая меня,
Люцифер распахнул мне ворота во тьму,
Люцифер подарил мне шестого коня —
И Отчаянье было названье ему.

Не буду перечислять других стихотворений, где упорно повторяется тот же образ, тот же символ из «святая-святых» встревоженной души поэта, те же зовы к любви недостижимой, те же предчувствия безвременной смерти, та же печаль, переходящая в Отчаяние (это слово он пишет с прописной буквы), печаль броселиандского «грубого» «пастуха», убившего своим поцелуем Деву-птицу, за что «злая судьба» не даст ему наслаждения, а «шестой конь», подаренный Люцифером, унесет во тьму, в смерть...

Через все его книги проходит мысль о смерти, о «страшной» смерти. Это навязчивый его призрак. Недаром первое же, вступительное стихотворение «Жемчугов», сравнивая свою поэзию с волшебной скрипкой, он кончает строками:

На, владей волшебной скрипкой, посмотри в глаза чудовищ,
И погибни славной смертью, страшной смертью скрипача.

Продолжим перелистывание «Жемчугов»... В «Поединке» выделяются такие строфы:

Я пал... и молнии победной
Сверкнул и в тело впился нож...
Тебе восторг — мой стон последний,
Моя прерывистая дрожь.

. . . .

И над равниной дымно-белой,
Мерцая шлемом золотым,
Найдешь мой труп окоченелый
И снова склонишься над ним.

Стихотворение «В пустыне» — начинается с той же гибели:

Давно вода в мехах иссякла,
Но как собака я умру...

Мечтая о прошлых столетиях, видит он какого-то старого «товарища», «древнего ловчего», утонувшего когда-то, и кончает стихотворение обращением к нему:

Скоро увижусь с тобою, как прежде,
В полях неведомой страны.

Эту страну, в другом стихотворении (»В пути») он окрестит «областью уныния и слез» и «оголенным утесом». Тут же стихотворение, посвященное «светлой памяти И. Ф. Анненского», «Семирамида», он заключает признанием более, чем безотрадным:

И в сумеречном ужасе от лунного взгляда,
От цепких лунных сетей,
Мне хочется броситься из этого сада
С высоты семисот локтей.

Поэт воистину вправе, с полной искренностью, утверждать:

В мой мозг, в мой гордый мозг собрались думы,
Как воры ночью в тихий мрак предместий...

и в заключение:

И думы, воры в тишине предместий,
Как нищего во мгле, меня задушат.

Единственным утешением от этих злых дум было для Гумилева искусство, поэзия, а родоначальником ее представлялся ему дух печально-строгий, учитель красоты (как Лермонтову и французским

«проклятым поэтам»), принявший имя утренней звезды. Отсюда — такое языческое его восприятие жизни «по ту сторону добра и зла». Недаром, как Адам, что «тонет душою в распутстве и неге», но «клонит колена и грезит о Боге», молясь «Смерти, богине усталых», он хочет быть как боги, которым «все позволено», хоть и задумывается подчас о христианском завете, — напомню заключительное шестистишье сонета «Потомки Каина» (из «Жемчугов»):

Но почему мы клонимся без сил,
Нам кажется, что кто-то нас забыл,
Нам ясен ужас древнего соблазна,

Когда случайно чья-нибудь рука
Две жердочки, две травки, два древка
Соединит на миг крестообразно?

Эти строки относятся к году нашего знакомства (1909). Тогда писал он с воодушевлением своих талантливых (внушенных Бодлером), но несколько трескучих «Капитанов» и готовился, по примеру Рембо, к поездке в Абиссинию. Тогда он еще не был женат на Анне Андреевне Горенко (ставшей Ахматовой), но знал ее уж давно. После более трех лет колебаний он наконец женился. Свадьба состоялас в 1910 году. Я встретил молодых тогда в Париже. Затем мы вместе возвращались в Петербург.

В железнодорожном вагоне, под укачивающий стук колес, легче всего разговориться «по душе». Анна Андреевна, хорошо помню, меня сразу заинтересовала, и не только в качестве законной жены Гумилева, повесы из повес, у которого на моих глазах столько завязывалось и развязывалось романов «без последствий», — но весь облик тогдашней Ахматовой, высокой, худенькой, тихой, очень бледной, с печальной складкой рта, вызывал не то растроганное любопытство, не то жалость. По тому, как разговаривал с ней Гумилев, чувствовалось, что он ее полюбил серьезно и гордится ею. Не раз и до того, он рассказывал мне о своем жениховстве. Говорил и впоследствии об этой своей единственной настоящей любви. . .

Что она была единственной — в этом я и теперь убежден, хотя за десять последующих лет столько «возлюбленных» оказалось на пути Гумилева; его преходящим увлечениям и счета нет!

Поэтому никогда не верил я в серьезность его парижской неудачливой страсти к «Елене» из «Синей звезды», хотя посвящено ей двадцать пять стихотворений (и многое внушено ею же в последней его драме «Отравленная туника»).

Ахматовой (насколько помню) он посвятил открыто всего одно стихотворение, зато сколько стихотворений, куда более выразительных, сочинил, не называя ее, но они явно относятся к ней и к ней одной. Перечитывая эти стихи, можно восстановить драму, разлучившую их так

скоро после брака, и те противоречивые чувства, какими Гумилев не переставал мучить и ее и себя; в стихах он рассказал свою борьбу с ней и несравненное ее очарование, каясь в своей вине перед нею, в вине безумного Наля, проигравшего в кости свою Дамаянти:

Сказала ты, задумчивая, строго:
— «Я верила, любила слишком много,
А ухожу, не веря, не любя,
И пред лицом Всевидящего Бога,
Быть может, самое себя губя,
Навек я отрекаюсь от тебя».

Твоих волос не смел поцеловать я,
Ни даже сжать холодных, тонких рук.
Я сам себе был гадок, как паук,
Меня пугал и мучил каждый звук.
И ты ушла, в простом и темном платье,
Похожая на древнее распятье.

Я не хочу слишком уточнять перипетий семейной драмы Гумилевых. К тому же каждому, знающему стихи, какими начинается «Чужое небо» и каких много в сборниках Ахматовой — «Вечер» и «Четки», не трудно восстановить эту драму и судить о том, насколько в этих стихах все автобиографично. Но несмотря на «камуфляж» некоторых строк, стихи говорят сами за себя. Напомню только о Гумилевском портрете — «Она», который он мог написать, конечно, только с Ахматовой:

Я знаю женщину: молчанье,
Усталость горькая от слов,
Живет в таинственном мерцании
Ее расширенных зрачков.

Неслышный и нетороплывый,
Так странно плавен шаг ее,
Назвать ее нельзя красивой,
Но в ней все счастие мое.

И конец:

Она светла в часы томлений
И держит молнии в руке,
И четки сны ее, как тени
На райском огненном песке.

Этот портрет дополняется другим, насмешливо-заостренным, и рисуя не идеализованную, а бытовую Ахматову, он выдает уже наметившуюся трещину в их любви. Приведу лишь первую и последнюю строфы:

Из логова змиева,
Из города Киева,
Я взял не жену, а колдунью,
А думал забавницу,
Гадал — своенравницу.
Веселую птицу-певунью.

Молчит — только ежится
И все ей неможется,
Мне жалко ее, виноватую,
Как птицу подбитую,
Березу подрытую,
Над участью, Богом заклятою.

Эти стихи (вошедшие в сборник «Чужое небо») написаны вскоре после возвращения Гумилева из африканского путешествия. Помню, он был одержим впечатлениями от Сахары и подтропического леса и с мальчишеской гордостью показывал свои «трофеи» — вывезенные из «колдовской» страны Абиссинии слоновые клыки, пятнистые шкуры гепардов и картины-иконы на кустарных тканях, напоминающие большеголовые романские примитивы. Только и говорил об опасных охотах, о чернокожих колдунах и о созвездиях южного неба — там, в Африке, доисторической родине человечества, что висит «исполинской грушей» «на дереве древнем Евразии, где

...Солнце на глади воздушных зеркал
Пишет кистью лучистой миражи...

Но житейской действительности никакими миражами не заменить, когда «до́ма» молодая жена тоскует в одиночестве, да еще такая «особенная», как Ахматова. Нелегко поэту примирять поэтическое «своеволие», жажду новых и новых впечатлений, с семейной оседлостью и с любовью, которая тоже, по-видимому, была нужна ему, как воздух. С этой задачей Гумилев не справился, он переоценил свои силы и недооценил женщины, умевшей прощать, но не менее гордой и своевольной, чем он.

Отстаивая свою «свободу», он на целый день уезжал из Царского, где-то пропадал до поздней ночи и даже не утаивал своих «побед». Ахматова страдала глубоко. В ее стихах тогда написанных, но появившихся в печати несколько позже (вошли в сборники «Вечер» и «Четки»), звучит и боль от ее заброшенности, и ревнивое томление по мужу:

...Знаю: гадая, не мне обрывать
Нежный цветок маргаритку,
Должен на этой земле испытать
Каждый любовную пытку.

Жгу до зари на окошке свечу
И не о ком не тоскую,
Но не хочу, не хочу, не хочу
Знать, как целуют другую.

Анна Андреевна неизменно любила мужа, а он? Любил и он. Насколько мог. Но занятый собою, своими стихами и успехами, заперев в клетку ее, пленную птицу, он свысока утверждал свое мужское превосходство, следуя Нитче, сказавшему (в «Заратустре», кажется): «Мужчина — воин, а женщина для отдохновения воина». Подчас муж-воин проявлял и жестокость, в которой потом каялся.

А она жаловалась:

...Рассветает. И над кузницей
Подымается дымок.
А со мной, печальной узницей,
Ты опять побыть не мог.

Для тебя я долю хмурую,
Долю-муку приняла.
Или любишь белокурую,
Или рыжая мила?

Как мне скрыть вас, стоны звонкие!
В сердце темный, душный хмель.
А лучи ложатся тонкие
На несмятую постель.

Повторяю, она всё прощала. Ее любовь побеждала страдание — разве муж не друг навеки, посланный Богом? И в нескольких словах, с такой характеризующей ее простотой, она рассказывает и о неверности мужа, и о своей всепрощающей нежности:

У меня есть улыбка одна.
Так. Движенье чуть видное губ.
Для тебя я ее берегу —
Ведь она мне любовью дана.

Все равно, что ты наглый и злой,
Все равно, что ты любишь других.
Предо мной золотой аналой
И со мной сероглазый жених.

Но всему приходит конец, даже любовному долготерпению. Случилось то, что должно было случиться. После одного из своих «возвращений» убедился ли он в том, что она встретила «того, другого»,

которого он называет преступным за то, что он вечность променял на час —

Принявши дерзко за оковы
Мечты, связующие нас...

или это одна «литература», а все кокетства Ахматовой и даже умственные увлечения ничем серьезным не кончались, и не было вовсе «того другого»?

Как бы то ни было, но уже задолго до войны, Гумилев почувствовал, что теряет жену, почувствовал с раскаянной тоской, и пил «с улыбкой» отравленную чашу, приняв ее из рук любимых, как заслуженную кару, ощущая ее «смертельный хмель», обещал покорность и соглашался на счастье жены с другим:

Знай, я больше не буду жестоким,
Будь счастливой, с кем хочешь, хоть с ним.
Я уеду далеким, далеким
Я не буду печальным и злым.

Теперь, стоя у догорающего камина и говоря ей о своих подвигах, он отдается одной печали:

Древний я открыл храм из-под песка,
Именем моим названа река,

И в стране озер, семь больших племен
Слушались меня, чтили мой закон.

Но теперь я слаб, как во власти сна,
И больна душа, тягостно больна.

Я узнал, узнал, что такое страх,
Заключенный здесь в четырех стенах;

Даже блеск ружья, даже плёск волны
Эту цепь порвать ныне не вольны.

И тая в глазах злое торжество,
Женщина в углу слушала его.

Развивалась эта драма любви на моих глазах. Женившись, я поселился тоже в Царском Селе: в отсутствие Гумилева навещал Ахматову, всегда какую-то загадочно-печальную и вызывавшую к себе нежное сочувствие. Как-то Гумилев был в отъезде, зашла она к моей жене, читала стихи. Она еще не печаталась в журналах, Гумилев «не позволял». Прослушав некоторые из ее стихотворений, я тотчас предложил поместить их в «Аполлоне». Она колебалась: что скажет Николай Степанович, когда вернется? Он был решительно против ее писательства. Но я настаивал: «Хорошо, беру на себя всю ответствен-

ность. Разрешаю вам говорить, что эти строфы я по-просту выкрал из вашего альбома и напечатал самовластно».

Так и условились... Стихи Ахматовой, как появились в «Аполлоне», вызвали столько похвал, что Гумилеву, вернувшемуся из «дальних странствий», оставалось только примириться с fait accompli. Позже он первый восхищался талантом жены и, хотя всегда относился ревниво к ее успеху, считал ее лучшей своей ученицей-акмеисткой.

Но тут акмеизм — отмечу в двух словах — пожалуй и не при чем. Дарование Ахматовой (очень большое), созревавшее в тишине и безвестности (она писала рифмованные строки с малых лет), в гумилевской выучке не нуждалось. Вкус у нее куда безусловней его вкуса, поэтический слух, не говоря об уме, гораздо тоньше. Ее строки всегда поют, и в них глубоко-пережитого чувства больше, чем внешнего блеска.

Родившегося зимой 1912 года у Анны Андреевны сына, которого крестили Львом, выняньчила мать Гумилева, Анна Ивановна (в «Слепневе», родовом именьице Тверской губернии, унаследованном ею и старшей сестрой Варварой, от брата Льва Ивановича Львова, адмирала флота в отставке[6]).

Ахматова в стихах называла себя «дурной матерью», но всею своей последующей жизнью она показала, что это неправда. Она любила сына самоотверженно; скорее Гумилев мог считать себя «дурным отцом», хотя еще в 1918 году, в Лондоне, покупал Левушке игрушки, — ведь это ему не помешало сейчас же по возвращении в Россию развестись с Анной Андреевной и жениться на Анне Николаевне Энгельгардт, молодой, хорошенькой, но умственно незначительной девушке, у которой вскоре родилась дочь.

С тех пор все более звучат в его стихах, когда вдумаешься в тайный их смысл, все та же обида и тот же зов к ней, развенчанной любви, и стремление преодолеть ее всепримиряющей правдой иного мира. С этой мыслью написаны последние стихотворения «Костра» (может быть, лучшие из всех — «Юг», «О тебе», «Эзбекие»).

Муку раненой любви выдают не только лирические стихи Гумилева, но и проза, и написанные стихами драмы. Одной и той же темой сквозят анапесты «Гондлы» и ямбы «Отравленной туники», и рассказы из сборника «Тень от пальмы»[7]) (первые три новеллы посвящены Ахматовой, тогда еще Анне Андреевне Горенко): «Принцесса Зара»,

---

[6]) Анна Ивановна Львова вышла замуж за военного врача Гумилева. Его фамилия произносилась первоначально с ударением на первом слоге Гу́милев (от humilis; отец был священником). Николай Степанович не мог терпеть, когда его в гимназии вызывали с этим ударением на первом слоге и не вставал с места.

[7]) Посмертное издание Центральн. Кооперативн. Изд-ства «Мысль», Петроград. 1922.

«Черный Дик», «Лесной диавол», «Скрипка Страдивариуса» и др. Везде — та же роковая антиномия: свет и тьма, любовь возвышенная и страсть яростно-грубая, тайна девственной прелести и уродство плоти, поэзия мечты и действительность.

Излюбленный герой Гумилева-драматурга — поэт-калека, обиженный судьбой лебеденок, но гений и прозорливец, бессильный на жизненном пиру и побеждающий жизнь своей жертвенностью, уходя —

> **. . . от смерти, от жизни ,**
> **Брат мой, слышишь ли речи мои? —**
> **К неземной, к лебединой отчизне**
> **По свободному морю любви.**

Ему, покаранному в земном существовании поэту, мерещатся «девушки странно-прекрасные и странно-бледные со строго опущенными глазами и сомкнутыми алыми устами»; они «выше гурий, выше ангелов, они как души в седьмом кругу блаженств», они печальны и улыбаются рыцарю-поэту с безнадежной любовью, и он упивается неизсякаемым мучительным вином чистой девичьей скорби. . .»

Здесь стирается граница между реальностью и приоткрытой духу небесной державой. Поэту, как безумному скрипачу Паоло Беллитини из рассказа «Скрипка Страдивариуса», «ясно все, чем он томился еще так недавно, и другое, о чем он мог бы томиться, и то, что было недоступно». . . Но при мысли, что кто-то другой, после него, сумеет приручить волшебную скрипку, Паоло Беллитини решает уничтожить ее: «Старый метр вздрогнул. . . нет, никто и никогда больше не коснется ее, такой любимой, такой бессильной! И глухо зазвучали неистовые удары коблука и легкие стоны разбиваемой скрипки».

Так, злобным исступлением кончается эта повесть любви скрипача-поэта, хоть и молился он часами Распятому: кончается убийством! Не достигнув высшей гармонии, он в конце концов уступает льстивым козням Денницы.

Драматические герои Гумилева, и Гондла и Имр, тоже кончают век убийством. . . самоубийством. Поэт казнит их с глубоким убеждением, так же, как говорит о смерти в одном из стихотворений «Колчана»: «Правдивее смерть, а жизнь бормочет ложь». Недаром, еще в первой юности, «шестого коня», подаренного ему Люцифером, он назвал «Отчаяньем». Как ни настраивал себя Гумилев религиозно, как ни хотел верить, не мудрствуя лукаво, как ни обожествлял природу и первоначального Адама, образ и подобие Божье, — есть что-то безблагодатное в его творчестве. От света серафических высей его безотчетно тянет к стихийной жестокости творения и к первобытным страстям человека-зверя, к насилию, к крови, ужасу и гибели.

Удивительна в Гумилеве эта дисгармония. Она ощущалась и в житейской и в писательской его личности. Для меня оставалось пробле-

мой и то, почему смешно-претенциозный в жизни (особенно в литературных спорах), он был так обдуманно-меток и осторожен в своих критических статьях. Его «Письма о русской поэзии», — печатавшиеся из месяца в месяц в «Аполлоне» (были изданы, при большевиках, отдельной книгой[8]) — представляют собрание остроумных замечаний и критических оценок, прочесть которые не мешало бы никому из поэтов. И похвалить, и выбранить он умел с исчерпывающим лаконизмом и, я бы сказал, с изящной недоговоренностью.

Еще известнее он как теоретик поэзии анти-символист, создатель новой литературной школы, учивший молодых наших пиитов писать стихи, ментор «Цеха поэтов». Новизна его с этой точки зрения даже преувеличена. На самом деле, отталкиваясь от символизма, свою поэтику Гумилев не определял положительными признаками, его «акмеизм» сводится к указаниям на то, чего по его мнению н е н а д о допускать в поэзии, т. е. определяется отрицательно. Во всяком случае, самый термин — небезусловен: «акмэ» (с греческого ,вершина', ,предельное заострение') по существу — не путь к школьной новизне; ведь слово всегда должно, в идеале, достигать наивысшей выразительности, в любой поэзии.

Вот почему под флагом «акмеизма» могли выступать такие ничем друг на друга не похожие поэты, как Городецкий и Осип Мандельштам, Ахматова и тот же Гумилев: их связывает общее отношение к «изреченному слову», но не стиль. Из мира нездешних сущностей Гумилев звал поэтов обратно к земной реальности и, следовательно, к предметным образам, прочь от подобий с неясным потусторонним содержанием. Но это его несогласие с Андреем Белым и Вячеславом Ивановым (прежде всего) не есть еще новая концепция поэзии.

Так же верно и другое: отрицание символизма, навеянного декадентским Западом «конца века», восстанавливало прерванную традицию, возвращало русское слово к отечественным истокам. Реалистическая всем своим погружением в имманентный мир русская поэзия, не выносящая искусственности метафорических эффектов, не могла не захиреть от привитой ей трансцендентности и мистики. Расти дальше в атмосфере магии и теософских вещаний было трудно. Роль Гумилева тут несомненна. И конечно, отнюдь не Блок и не Вячеслав Иванов — зачинатели нашей поэзии XX-го века (с советской вкупе, несмотря на «социалистический реализм» и маяковщину), а именно — стихотворцы, прошедшие через «Цех поэтов».

Сам Гумилев, в первой книжке «Аполлона» за 1913 год, так сказал об «акмеизме»: «Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он братался то с мистикой, то с

---

[8]) Изд. Центр. Коопер. Из-ва «Мысль», 1922 и 1923, с введением Георгия Иванова.

теософией, то с оккультизмом. Между тем, непознаваемое по самому смыслу этого слова нельзя познать... Все попытки в этом направлении — нецеломудренны. Детски-мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания — вот то, что нам дает неведомое» (здесь Гумилев как бы заимствует мысль у богослова XV века Николая Кузанского: doctu ignoratio. «Разумеется, познание Бога, прекрасная дама Теологии, остается на своем престоле, но ни ее низводить до степени литературы, ни литературу поднимать в ее алмазный холод акмеисты не хотят». «Романский дух, — говорит он дальше, — слишком любит стихию света, разделяющую предметы, четко вырисовывающую линию; эта же символическая связанность всех образов и вещей, изменчивость их облика, могла родиться в туманной мгле германских лесов... Новое течение... отдает решительно предпочтение романскому духу перед германским».

Городецкий, разделявший взгляды Гумилева из приверженности к народно-русскому стилю, так дополнил его размышления о символизме: «Борьба между акмеизмом и символизмом... есть прежде всего борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю... После всяких «неприятий» мир бесповоротно принят акмеизмом во всей совокупности красот и безобразий»... Искусство есть прочность. Символизм принципиально пренебрегает этими законами искусства. Символисты старались использовать текучесть слова... усиливали ее всеми мерами и тем самым нарушили царственную прерогативу искусства — быть спокойным во всех положениях»...

Гумилев тут же, помнится мне, приводил переведенные им строки Теофила Готье:

Созданье тем прекрасней,
Чем взятый матерьял
Бесстрастней, —
Стих, мрамор иль металл!

Замечу к слову, что Готье был для него идеалом поэта. В девятом выпуске «Аполлона» за 1911 год он поместил восторженную статью о французском парнасце, которого усердно переводил.

Гумилев настолько восхищался французским Учителем, что хотел быть похожим на него и недостатками. Готье не понимал музыки. Не раз говорил мне Николай Степанович не без гордости, что и для него симфонический оркестр не больше, как «неприятный шум».

Для «Аполлона» его мысли, прочь от туманной символики, не явились новостью. Первым высказал их несколькими годами раньше, хотя обращался не столько к поэтам, сколько к прозаикам, один из ближайших ко мне аполлоновцев — М. А. Кузмин. В 1910 году в «Аполлоне» появилась его статья, озаглавленная «О прекрасной ясности».

Она звучит и теперь, через полвека без малого, что была написана, как наставление, к которому следовало бы прислушаться многим из русских авторов и в наши дни. «Оглядываясь, мы видим, — говорит Кузмин, — что периоды творчества, стремящегося к ясности неколебимо стоят, словно маяки, идущие к одной цели, и напор разрушительного прибоя придает только новую глянцевитость вечным камням и приносит новые драгоценности в сокровищницу, которую сам пытался низвергнуть. Есть художники, несущие людям хаос, недоумевающий ужас и расщепленность своего духа, и есть другие, дающие миру свою стройность. Нет особенной надобности говорить, насколько вторые, при равенстве таланта, выше и целительнее первых»...

Самым парадоксальным из основоположников акмеизма был Осип Мандельштам; он изменил ему в конце творческой жизни для поэзии менее всего созвучной кузминскому «кларизму», но еще в 22-м году, следуя за Гумилевым, написал статью «О природе слова»*), в которой подымает на смех речевые неясности поэтической символики и мистики. Вот эта злая характеристика «литургического слова» символистов: «Все преходящее есть только подобие. Возьмем к примеру розу и солнце, голубку и девушку. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контреданс «соответствий», кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой... Жорж Данден открыл на старости лет, что он говорил всю жизнь прозой. Русские символисты открыли такую же прозу, изначальную, образную природу слова. Они запечатали все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления. Получилось крайне неудобно — ни пройти, ни встать, ни сесть. На столе нельзя обедать, потому что это не просто стол. Нельзя зажечь огня, потому что это, может, значить такое, что сам потом не рад будешь... Человек больше не хозяин у себя дома. Ему приходится жить не то в церкви, не то в священной роще друидов, хозяйскому глазу человека не на чем отдохнуть, не на чем успокоиться. Вся утварь взбунтовалась. Метла просится на шабаш, печной горшок не хочет больше варить, а требует себе абсолютного значения (как будто варить не абсолютное значение)...»

Все это очень близко к тому, что проповедывал Гумилев на собраниях «Цеха поэтов». Они возникли вскоре после того, как начал издаваться «Аполлон» (в конце 1909 года) и устраивались Гумилевым и Городецким то у них на дому, то у Михаила Леонидовича Лозинского, секретаря «Аполлона» (после ухода Зноско-Боровского), прекрасного поэта, переводчика Данта, незаменимого помощника моего в журнальной работе, то — еще где-то, и носили характер тесных кружковых

---

*) «Истоки», 1922.

сборищ. Если память не изменяет мне, в их первоначальный состав входило человек двенадцать. Кроме самого Гумилева и Городецкого, «синдиков», Дм. В. Кузьмин-Караваев (умерший два года тому о. Дмитрий, еще в России он перешел в католицизм и принял сан священника; он считался в «Цехе» казначеем), его жена, рожденная Пиленко, Елизавета Юрьевна (в эмиграции ставшая матерью Марией и мученически погибшая в Германии), Анна Ахматова, М. Л. Лозинский, гр. В. А. Комаровский, Василий Гиппиус (автор замечательной работы о Гоголе), Пяст, М. Л. Моравская, Нарбут, Зенкович, Осип Мандельштам и, несколько позже, Георгий Иванов. Никаких особых докладов на этих собраниях не читалось. Все ограничивалось чтением стихов и критическим разбором, причем Гумилев проводил свою «акмеистическую» точку зрения на качество прочитанных строчек. Как главное требование выдвигалась их смысловая ясность, определенность, без тумана намекающих слов и двоящихся понятий, столь любезных символистам. Гумилев корил их стиль эпиграмической строкой:

Некто, некогда, нечто, негде узрел.

Журнал Цеха — «Гиперборей» выходил всего два года (1911 и 1912). Вспоминается несколько тонких выпусков, находивших у «цехистов» горячий отклик[10]). Собрания продолжались и после революции, при большевиках, в обновленном составе. Петербургский «Дом искусств» предоставил Гумилеву студию, куда девицы и юноши потекли толпой «учиться писать стихи». Гумилев в качестве верного последователя Валерия Брюсова все больше верил, что работа над стихом, упражнение, технический опыт, словом — ремесло поэзии, восполняет недостаток того, что принято называть вдохновением. Но эта несомненно хорошая школа для самокритики и для выработки стилистических приемов, не могла, конечно, заменить того, что дается подсознательным творческим процессом.

О результатах студийной работы после революции я судить не могу. Знаю о ней, и то весьма приблизительно, с чужих слов, со слов одной из бывших «студиек», моей парижской знакомой. По-прежнему молодые поэты читали стихи, которые критически обсуждались, а Гумилев высказывал свое мнение «метра». Моя знакомая назвала мне несколько имен из неофитов Студии: Ирину Одоевцеву (исключительно одаренную), Н. Оцупа, Н. Берберову, Рождественского, А. Евреинову-Кашину, В. Лурье.

Курьезное совпадение. Тотчас после «Февральской», в апреле 1917 года, я уехал из Петербурга в Крым, будучи уверен, что никогда не вернусь, и предоставил журнальное помещение «Аполлона» на Разъ-

---

[10]) Возник еще тогда гумилевский кружок — «Звучащая раковина». Издавались и сборники «Цеха поэтов».

езжей улице и мою личную квартиру на Ивановской — со всем, что в них оставалось, в полное распоряжение (через секретаря редакции Лозинского) аполлоновцам. Насколько мне известно, чуть ли не первыми переехали в мою квартиру Ахматова со своим другом — Шилейко, ученым ассириологом, сотрудником «Аполлона», давно и безнадежно, как мне казалось, ее любившим. Они въехали, а затем в той же квартире, по возвращении из Лондона (зимой 1918 года), поселился будто бы Гумилев, женившийся перед тем на Энгельгардт. Но молодая чета не прожила в моих комнатах до трагической смерти Николая Степановича. В наступившие голодные и холодные года, большевики вселили в бывшую мою квартиру каких-то прачек, которые постепенно сожгли, чтобы не замерзнуть, всю мебель и заодно, на растопку, библиотеку и личный архив (так дымом и ушла прошлая жизнь!).

В какой-то из своих статей (помнится, об Эмиле Верхарне) Георгий Чулков говорит: «Понять поэта значит разгадать его любовь. О совершенстве мастера мы судим по многим признакам, но о значительности его только по одному: любовь, страсть или влюбленность художника предопределяет высоту и глубину его поэтического дара». С этой точки зрения Гумилев — несомненнейший из поэтов нашего века: его сущность — любовь к поэзии, к женщине, к миру, к родине. Он не был мыслителем, не обладал умом, проникающим в глуби стоящих перед человечеством вопросов. Да и жизненный путь свой кончил он действительно слишком рано, никак не принадлежа к гениальным скороспелкам, как Лермонтов, например (с которым, однако, у него много общего — и гордыня, и Minderwärtigkeitskomplex, и любовная мука, и порывание к небу, и предчувствие ранней смерти). Как стихотворец он не был одарен сверх меры: рифоманные строки переходят у него частенько в надуманное рифмотворчество. Но рядом с этим иногда целые стихотворения достигают прелести совершеннейших образцов русской лирики. Одним из таких стихотворений, прочитанных мною недавно[11]), я и закончу мои воспоминания о Гумилеве, верном аполлоновце, спутнике моем когда-то в России, — он был предан ей и умер так же, как жил, не изменив ее правде:

С той поры, как я, еще ребенком
Стоя в церкви, сладко трепетал
Перед профилем девичьим, тонким,
Пел псалмы, молился и мечтал.

---

[11]) Оно извлечено из альбома Гумилева, подаренного им Б. В. Анрепу, который их передал Г. П. Струве для опубликования («Новый журнал», 1944, VIII).

И до сей поры, когда во храме
Всемогущей памяти моей
Светят освещенными свечами
Столько губ манящих и очей,

Не знавал я ни такого гнета,
Ни такого сладкого огня,
Словно обо мне ты знаешь что-то,
Что навек сокрыто от меня.

Ты пришла ко мне, как ангел боли,
В блеске необорной красоты,
Ты дала неволю слаще воли,
Смертной скорбью истомила... Ты

Рассказала о своей печали,
Подарила белую сирень,
И зато стихи мои звучали,
Пели о тебе и ночь, и день.

Пусть же сердце бьется, словно птица,
Пусть же смерть ко мне нисходит... Ах,
Сохрани меня, моя царица,
В ослепительных таких цепях.

Гр. Василий Комаровский

(1881 — 1914)

Граф Василий Алексеевич Комаровский... Кто знает теперь этого поэта? Немногие — даже среди писателей, охотно вспоминающих «Серебряный век» со всем его романтическим кипением, с его литературными парадоксами и бесчисленными зачинателями «новых путей» в искусстве. Да и раньше, до революции, стихи и проза Комаровского не вызывали особого внимания ни авторитетных критиков, ни широкого круга любителей поэзии.

Между тем Гумилев, ценитель придирчиво-строгий к поэтам-дебютантам, тотчас отметил, в своих аполлоновских «Письмах о русской поэзии», изданный в 1913 году сборник графа Комаровского «Первая пристань» и возвел автора-царскосела в ранг «мастера», недоумевая, почему сборник не имел успеха.

> «Как наша критика, снисходительная ко всем без разбору, торжествующая (?)[1]) все юбилеи, поощряющая все новшества, так дружно отвернулась от этой книги не обещаний (их появилось так много неисполненных), а достижений деятельной творческой работы несомненного поэта?.. Под многими стихотворениями стоит подпись Царское Село, под другими она угадывается. И этим объясняется многое. Маленький городок, затерянный среди огромного парка, с колоннами, арками, дворцами, павильонами и лебедями на светлых озерах, городок, освященный памятью Пушкина, Жуковского и, за последнее время, Иннокентия Анненского, захватил поэта и он дал нам не только царскосельский пейзаж, но и царскосельский круг идей:

Где лики медные Тиберия и Суллы
Напоминают мне угрюмые разгулы,
С последним запахом последней резеды,
Осенний тяжкий дым вошел во все сады,
Повсюду замутил золо́ченные блики.
И черных лебедей испуганные крики
У серых берегов открыли тонкий лед
Над дрожью новою темнолиловых вод...

---

[1]) Знаки в скобках — мои. С. М.

Читая эти строки, — продолжает Гумилев, — вспоминаешь, и радостно вспоминаешь, Анри де Ренье и И. Анненского. Близость по духу еще не есть ученичество. Самая мысль, столь блестяще осуществленная — слить эстетическую наблюдательность французского поэта с нервным лиризмом русского — указывает на творческую самостоятельность гр. Комаровского...»

Автору этой книги, действительно очень отметной, не удалось выпустить следующего сборника, над которым он усердно работал до последних дней, когда унесла его молодую жизнь душевная болезнь, страшная наследственная «паранойя» (с припадками самоистребительного буйства), возвращавшаяся к нему периодически. После 1913 года появилось только несколько позднейших его стихотворений, подписанных „Incitatus“[2]) и начало поэмы «Ракша» в «Аполлоне», а также в аполлоновском «Альманахе» 1914 года, где напечатан и его рассказ из быта Римской империи под названием „Sabinula“, подписанный тем же малопонятным псевдонимом.

Двадцатью годами позже князь Д. Святополк-Мирский в своей статье «Звена», по случаю десятилетия со дня смерти Комаровского, вспоминает его поэзию и посвященные ей строки Гумилева и, в особенности, аполлоновскую «Сабинулу», придавая прозе Комаровского даже большее значение, чем его стихам.

«Я помню только две статьи о нем, обе в ‚Аполлоне': отзыв Гумилева об единственной книге Комаровского ‚Первая пристань', отзыв сочувственный, почти восторженный, но несколько недоуменный (он перепечатан в ‚Письмах о русской поэзии'), и после его смерти — столь же сочувственную и столь же недоуменную статью Н. Пунина. Не помню, в которой из них было сказано (кажется у Пунина), что Комаровскому современники не простят его оригинальности. ‚Не простят' тут, пожалуй, неуместно, — не заметят его за его оригинальность — было бы вернее».

Прерываю цитату Святополк-Мирского: не могу сразу же не оговорить моего несогласия с его оценкой поэта «Первой пристани»... Святополк-Мирский, как многие, недооценил «оригинальности» Комаровского и скрытых сил, таившихся в нем для нашего литературного будущего. Теперь, когда и декадентство и символизм изжиты русской поэзией и она насытилась акмеистическим формализмом (после всех уклонов к футуризму, имажинизму и «заумью» начала века), когда все лучшее и в советском стихотворстве вернулось на «круги своя», к классической ясности Пушкина, к традиции преображающего реализма, характерного для русской поэзии, — теперь с новым воодушевлением вспоминаешь стихи Комаровского. Оказалось, что именно в них было обещание того неоклассицизма, которому может быть суждено возродить русскую поэзию, когда перестанет быть обязательным в СССР социалистический реализм, обращающий даже стихотворную лирику в ancillam civitatis, в бытописание более или менее тенденциозно-утилитар-

[2]) Белый конь, которого имп. Калигула, издеваясь над сенатом, возвел в звание сенатора.

ное, имеющее мало общего со служением искусству, с поэзией, выражающей человеческий порыв к духовной правде бытия. . .

Поэтому-то стихи безвременно умершего, многообещавшего Комаровского нельзя, мне кажется, рассматривать лишь как случай, как литературную удачу, ни к чему новому нас не приближающую: ведь так выходит и по мнению Гумилева, несмотря на его хвалы «Новой пристани». Вот еще несколько строк, продолжающих его рецензию:

«Всего шесть-семь стихотворений ранних и слабых (?) показывают нам, какой путь он прошел, чтобы достичь глубины и значительности теперешних мысли и формы. Все стихи с 1909 года — уже стихи мастера, хотя отнюдь не учителя. Учителем граф Комаровский, по всей вероятности, не будет никогда; самый характер его творчества, одинокого и скупого (?), помешает ему в этом» (вопрос. знаки — мои. С. М.).

То же в конце концов утверждает и кн. Святополк-Мирский, говоря в своей парижской статье:

«Комаровский не был гением и его «оригинальность» не была из таких, что будут со временем оценены и станут пищей общечеловеческой. Она была эксцентричной, необъяснимой (?) и для человечества ненужной. В творческом потоке развития (?) он был странным завитком в сторону, никуда не идущим. Но именно такая оригинальность, совершенно бескорыстная с эволюционной точки зрения (?), и есть утверждение абсолютной свободы, проявление какой-то божественной игры, избытка сил, творческой эволюции» (вопрос. знаки — мои. С. М.).

Казалось бы, что же может быть безусловней «божественной игры, избытка сил»? Но чем дальше развивает свою мысль Святополк-Мирский, тем его суд ошибочнее и, думается мне, намеренно пристрастней:

«В культурно-историческкком и историко-литературном плане, — заявляет он с самоуверенной развязностью, — объяснить Комаровского не трудно. Он вышел не из той среды, из которой выходили все деятели русской литературы и культуры за последние шестьдесят лет. Отпрыск старой московско-петербургской дворянской фамилии с обширным родством и сильной семейной традицией, он был совершенно не задет интеллигентской культурой. Культурную его почву составляли семейные предания, старое, более французское, чем русское, воспитание, старая дедовская библиотека, о которой он так хорошо говорит в своей предсмертной поэме «Ракша», наконец — едва ли не более всего свод анекдотов, дипломатических, светских, придворных, с прочным генеалогическим основанием (?), все услышанное с живых слов — непосредственная традиция, доходящая до самого осьмнадцатого века. К этому старому стволу была непосредственно привита новая ‚декадентская' культура, и эта культура прививалась к нему тоже больше живым общением с русскими дакадентами и чтением французских книг, чем нормальная (?) знакомством с ‚Весами' и ‚Аполлоном'. В истории литературы место Комаровского довольно ясное и запоздалое (?). Он принадлежит к старому декадентству 90-х годов, незатронутому ‚соловьевщиной' и ‚достоевщиной' или, лучше сказать, — тому подпольному эксцентрическому течению (?), к которому принадлежит Анненский. Именно отсутствие мистической идейности сделало Анненского таким близким кружку Гумилева (?), а в кружке Гумилева только и сумели немного оценить Комаровского».

Перечитывая эти строки, в свою очередь недоумеваю: как создал себе Святополк-Мирский в эмиграции славу непогрешимого ценителя поэзии? Не потому же, что он, еще будучи в Париже в начале двадцатых годов, решил прорваться через железный занавес, чтобы верой и правдой служить марксизму-ленинизму?

Во-первых: почему все деятели русской литературы и культуры за последние шестьдесят лет выходили не из «старых московско-петербургских дворянских фамилий»? А — гр. А. К. Толстой, Тургенев, Тютчев, Константин Случевский, гр. Голенищев-Кутузов, К. Леонтьев и другие? Во-вторых: неужто семейные предания, дедовские библиотеки и традиция, доходившая до осьмнадцатого века, могли мешать тому, что Святополк-Мирский называет «интеллигентской культурой»? Да все наши первые интеллигенты-республиканцы, начиная с декабристов, были столбовыми дворянами! Здесь никакой черты провести нельзя. Это вопрос политического убеждения, а не сословия. И уж, конечно, расшатывали российский трон на протяжении XIX века дворяне по преимуществу.

В-третьих: что значит — прививка новой декадентской культуры «больше живым общением с русским декадентством и чтением французских книг, чем нормальным знакомством с 'Весами' и 'Аполлоном'»? Наконец, откуда взял Святополк-Мирский, что «декадентство» девяностых годов не было затронуто «соловьевщиной» и «достоевщиной», — а Александр Добролюбов, А. Белый, Иван Коневской (Ореус), молодой А. Блок, З. Гиппиус, — и что «отсутствие мистической идейности» сделало Комаровского близким кружку Гумилева, к которому принадлежал и Анненский?

Тут каждое слово неверно. Комаровский был и читателем и сотрудником «Аполлона», человеком, близким всей его литературной «семье» с самого основания журнала (1909 год) и до осени 1914-го, когда поэт скончался. Иннокентия Анненского он любил (хотя по своей застенчивости вряд ли часто посещал) вовсе не из-за «отсутствия мистической идейности», и не мистическая безыдейность ввела Анненского в кружок Гумилева! Поэтов-царскоселов связывала влюбленность в новую поэзию и в классическую древность, разносторонняя общая образованность и, конечно, волновавшая всю эпоху мистика, если разуметь под этим понятием не церковный конформизм, а то, что тогда любили называть «богоискательством». С Анненским, в особенности, сближало Комаровского прозрение в античный мир. Тут среда, к какой принадлежал Комаровский, могла лишь благоприятствовать созреванию его поэтического дара. Модернисты, увлекавшиеся античными темами как Брюсов, Михаил Кузмин, Волошин, тот же Гумилев и ряд deorum minorum, были менее счастливы в этом отношении и потому их сочинения менее убедительно передают религиозную аристократичность древних эпох — Эллады, Рима, Византии. А если Гумилев прав, что Комаровский «учителем не будет никогда», то не потому ли, что научиться у

него значило бы, прежде всего, проявить беспощадную строгость к самому себе, вооружив свою музу глубокими историческими и философскими познаниями?

Комаровский был чрезвычайно образован, знал несколько языков, читал à livre ouvert латинских авторов и ничего не прощал своим стихам — ни лишнего слова, ни банального сравнения, ни речевого неблагозвучия. Бывали и у него промахи, но их немного.

Культура поэта угадывается в том, как соединяются в его творчестве разные влияния извне и как побеждено его личностью все, что он подслушал вольно или невольно с разных сторон, из разных далей. У поэта с большой культурой — всегда не одна, а несколько «душ», сцепленных вдохновенной волей. Многодушное сознание Комаровского еще обострялось его болезнью, — как бы прозревало по ту сторону «бытия для всех»; прошлое и настоящее во многих его строках загадочно совпадают — в символе преображающем.

Вот, например, последнее четырехстишье, не приведенное Гумилевым в его рецензии, стихотворения — «Где лики медные Тиберия и Суллы»:

Гляжу — на острове посередине пруда
Седые гарпии слетелись отовсюду
И машут крыльями. Уйти, покуда мочь...
. . . .
И тяготит меня сиреневая ночь.

Очень характерно здесь это незаконное «покуда мочь» (вместо можно) и целая строка многоточием... Поэт захотел словами выразить невыразимое. Эти гарпии, баснословные когтистые орлы-кровопийцы, еще страшнее, оттого что в них преобразились царскосельские черные лебеди, машущие крыльями, — они вылетели из сердца поэта, вспомнившего свое безумие...

Мне кажется, что Иннокентию Анненскому, любившему страшную символику древних, мешало его здравомыслие, его иронический рационализм. Всю жизнь, переводя Эврипида, он переживал трагические мифы эллинов, но последние его лирические трагедии — «Лаодамия» и «Фамира-Кифаред» были бы намного более жуткими, если бы сам Анненский хоть чуточку поверил вызываемым призракам: мертвому Иолаю, приходящему из могилы на супружеское ложе, и — влюбленной в родного сына Нимфе, на пахнущих тмином холмах Фессалийских. Иногда в единой строке Комаровского больше подлинной жути... Ему не мешает рассудок, он не только художественно воображает, он воочию видит рожденный больным мозгом образ.

Отдавая должное символической эстетике Комаровского, Святополк-Мирский его сути не дооценил (и потому не включил в свою антологию ни одной его строки). Или, может быть, его сбила с толку необыкновен-

ная отточенность стиха у Комаровского символиста-неоклассика? Как примирить скульптурную точность слов со сквозящей безумием их заостренностью?

Не понимал этого и другой не менее проницательный критик, тоже знавший в юности Комаровского и высоко его ценивший, — Георгий Иванов. Он говорит в своих «Петербургских зимах» о его поэзии:

> «Блистательна и холодна. Должно быть, это самые блистательные и самые ледяные русские стихи. ‚Парнас' Брюсова перед ним — детский лепет. Но, как в голосе и улыбке Комаровского, и в этом блеске — что-то деревянное. И что-то неприятно одуряющее...»

Впрочем, эта «мемуарная» характеристика Георгия Иванова так же легкомысленна, как и его рассказ о смерти Комаровского:

> «Это 1914 год. Февраль или март. Комаровский говорил о своих планах на осень. Доктора надеются... Если не будет припадка... Поездка в Италию.. Он развернул газету, прочел, что война объявлена, и упал. Сначала думали, — обморок; нет, оказалось не обморок, а смерть.

Комаровский умер только через месяц приблизительно после начала войны (23 сентября). Из больницы он не «выписывался недавно», в течение нескольких лет перед тем был здоров, и потому не мог сказать автору «Петербургских зим»: «Я больше в больнице живу». Вообще весь рассказ о поездке зимой в первом часу ночи, с Гумилевым, Ахматовой, Городецким и Мандельштамом, в Царское Село, о блуждании в парке по колено в снегу в поисках скамейки, излюбленной Анненским, где в эту фантастическую ночь оказался Комаровский, сидящий одинокой «горбатой тенью» и читающий стихи... Не знаю, для чего нужна была Иванову эта романтическая выдумка. Помню, лет двадцать назад, в Париже, я спросил его: «К чему это?» В ответ Иванов засмеялся и признал, что «сфантазировал». Как многое в этих «мемуарах», рассказ о Комаровском — лишь выдумка. Никогда не был Иванов у Комаровского в Царском Селе в «его доме» (?), и свидетельствует об этом все Ивановское описание «дома» с большой столовой под сияющей люстрой и со стеклянными дверями, раскрытыми в зимний сад(?):

> «Все люстры, бра, лампы и в столовой и в соседних комнатах зажжены, точно для бала. Но хозяин находит, что света еще недостаточно. Он подзывает лакея:
> — Зажгите жирандоли.
> — Слушаюсь, ваше сиятельство.
> Еще четыре хрустальных канделябра вспыхивают по углам сотней свечей. И хозяин с круглым румяным лицом деревянно улыбается:
> — Я не люблю темноты в доме».

Комаровский жил в Царском Селе очень скромно у своей тетушки, старой девы, фрейлины графини Любови Егоровны Комаровской, на Магазейной улице, в доме Палкина, помнится. Тетушка отличалась необыкновенной наивностью, В. А. постоянно подтрунивал над нею, —

был он нрава благодушно-насмешливого (несмотря на никогда не покидавшую его память о своей душевной болезни).

Воспоминания о нем Святополка-Мирского несомненно гораздо ценнее. Он дружил с В. А. (будучи с ним в свойстве) и проживал в эти годы в Царском Селе, куда и я, женившись, переехал из Петербурга (в 1910 году). Ко мне приводил его обыкновенно Комаровский. Совсем еще он был молод тогда (статный и красивый брюнет в малиновой рубашке и в кафтане стрелка Его величества).

Святополк-Мирский поражал феноменальной памятью на мелочи: названия городов, стран, биографии знаменитых людей, исторические даты, но не блистал ни умом, ни воспитанностью. Упорно молчит, молчит, бывало, и вдруг ни с того, ни с сего выпалит: «А когда родился Иван Калита?», «Как называется столица Сандвичевых островов?» Свои монархические убеждения он кичливо выставлял напоказ. Будучи как-то у меня на обеде с несколькими военными, Святополк-Мирский каждый раз, когда произносилось имя государя, вскакивал из-за стола и вытягивался во фронт, затем также молча опускался на стул... Мне пришлось после обеда дружески попросить его впредь воздерживаться от таких демонстраций верноподданности.

Отвоевав где-то на юге, Святополк-Мирский попал за границу и, надев штатское платье, постепенно перекинулся к большевикам. Причем вполне искренне. В этом я не сомневаюсь. Потому что — не мог, уверовав в Сталина, не вернуться в Россию. И разумеется, жестоко пострадал на вновь обретенной родине. Сначала ему разрешили писать, он подписывался «Д. Мирский», потом советчики услали его в Сибирь, где «бывший князь», по дошедшим в Париж слухам, поддерживал свое существование сторожем у какого-то железнодорожного шлагбаума.

Тем не менее антология — «Русская лирика (от Ломоносова до Пастернака)», составленная им за время эмиграции (с его предисловием под псевдонимом Quimper и библиографическими примечаниями в конце[3]), делает честь его независимости и вкусу, хоть и грешит произвольностью в выборе авторов и стихотворений.

Комаровского в эту антологию он не включил, но отзывается о нем с восхищением: «Прекрасный поэт, близкий к символистам и Анненскому, которым я поступился очень нехотя — это гр. Василий Комаровский, поэт конечно несвоевременный, но сулящий большие радости тому, кто его откроет».

Стихи Комаровского действительно прекрасны, и не только оттого, что тут большей частью не придерешься ни к языку, ни к натянутости образа, ни к словесной немузыкальности, словом — к тому, что принято называть формой стиха, а потому что в его стихах все выходит из

---

[3]) Берлин, 1922 г.

сердца и прошло через сознание, насыщенное реальностью необщей, волшебством подсознательной правды самого поэта.

«Первая пристань» начинается со следующих двенадцати строк, они служат motto для всей книги и заключены в кавычки, потому что написаны как личное обращение к некоей Аполлинарии Владимировне Коссиковской:

«Сад сегодня тихой дрожью
И туманом весь окутан,
Вялый лист к его подножью
Обронен и перепутан.
Он шумит, шумит широко,
Лес дубовый, лес соседний.
Как печальна, как глубока,
Эта песнь в тоске последней!
Милый друг уехал в поле,
За волками, наудачу.
Я гадаю поневоле...
Ну, а вечером — поплачу».

Дальше в сборнике — еще пять стихотворений, которые Гумилев называет «слабыми» (не оттого ли, что были они написаны до привлечения Комаровского в «цех поэтов»?).

Вот второе, в другом ключе, не менее рисующее поэта:

Из сизых туч, летевших мимо,
И из созвездий без числа,
О, призрак с взглядом серафима,
О, ночь, — ты мантию несла!
Я видел: пьяными волнами
Все море потемнело вдруг.
Расплавленными ступенями
Упало солнце в мертвый круг.
В долине смутной и вечерней
Стонало что-то. Кто-то звал.
Она спускалась все безмерней
На выси огненные скал.
И с моря двинулась прохлада,
И скоро день совсем потух.
В пыли мелькающее стадо
Усталое, погнал пастух.
Тверди случайную молитву
И вежды сонные смежай.

А завтра гаснущую битву,
Безумец, первый продолжай!

Затем: «Рассвет», «День ниспадал незримыми парами» . . . И еще —

Вдали людей, из светлых линий,
Я новый дом себе воздвиг.
Построил мраморный триклиний
И камнем обложил родник . . .

И — последнее из «слабых»:

Холмы взрывая дважды плугом,
Я сеял трепетной рукой.
И стали, за волшебным кругом,
Колосья, тишина, покой . . .

Наконец, в 1909 году, превозмогая память о бывшем безумии, после перерыва в два года, сочиняется четырехстишие:

И горечи не превозмочь
— Ты по земле уже ходила —
И темным путником ко мне стучалась ночь,
Водою мертвою поила.

С какой яркостью говорит эта память в одном из лирических признаний 1909 года — „Insania":

Воскресшей памятью к истлевшим именам
Я уходил, неосторожный,
В померкшие поля, по стертым ступеням,
С душой тоскующей мешая фимиам,
Как с этой пылью придорожной.
В туманной прелести морская полоса
Сквозь дым скользящий протекала.
И ветер шевелил и трогал волоса,
И утра брезжила тревожная краса,
Вставало солнце — и сверкало.
И в дымной пристани проснулись корабли,
В песок окутанные вязкий.
Их крылья в небосвод подняться не могли.
И маки темные стоят. И отцвели
У мутных вод забытой ласки.
Отчалить медленно на чутком корабле?
Соленый ветер развивался.
Но снасти сплетены в запутанном узле.
Остаться . . . Или плыть к невидимой земле?
И я стоял — и колебался:
Там гордых мучениц горячая тоска
Свою любовь запечатлела
За медной тишиной и тяжестью замка.
Да не дотронется случайная рука.
Их недоступного предела.

Почти все дальнейшие стихи этого первого отдела в сборнике — от впечатлений природы, от русского, хорошо знакомого автору севера и юга и, особенно, юго-восточной полосы России, где в имении «Ракша» (Тамбовской губернии) прошли его юные годы. Все эти стихи о природе (и в этом прелесть и сердечность их строк, вовсе не «блистательно-холодных», как определяет Святополк-Мирский) насыщены действенной, личной болью и символикой неожиданных ассоциаций. Иногда — самых противоречивых. Поэт и боготворит землю, едва ли не молится Матери-Деметре и, в то же время, видит в мире не гармонию Творения, а трагизм. Недаром ставит эпиграфом к одному из самых тайноречивых стихотворений бодлеровскую строку — Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne:

Над городом гранитным и старинным
Сияла ночь — Первоначальный Дым.
Почила ночь над этим пиром винным,
Над этим пиром огненно-седым.
Почила Мать. Где перелетом жадным
Слетали сны на брачный кипарис,
Она сфруилась в Царстве Семиградном,
В зияньи ледяных и темных риз!
И сын ее. Но мудрости могильной
Вкусивший тлен. И радость звонких жал?
Я трепетал, могущий и безсильный,
Я трепетал, и пел, и трепетал.

(1911)

В этом символическом стихотворении как бы сосредоточены все начала мироощущения поэта. Это и теодицея, и личное признание страдающего автора, и прославление заката, уподобляемого «огненно-седому» пиру над городом старинным (иносказательно — над Римом, Византией), и эзотерический пантеизм, мистерия брака Неба и Земли, древней «Матери», уводящей Человека, ничтожества, в себе вмещающего вселенную — в смерти (Владимир Соловьев?), и трепет перед тайной мира в творческом взлете... До чего в этом стихотворении сказалась средиземноморская культура Комаровского, его польская кровь и, может быть, непознанная им вера предков... Комаровский, поляк по происхождению, славянин несомненный, до чего по духу латинянин!

Слияние славянского элемента с греко-римским в русском человеке и есть, по-моему, лучшее свойство его имперской культуры, которую большевики постарались уничтожить. Многое и уничтожили, но не убили окончательно, и всё, что сейчас делается культурного в России, так или иначе восстанавливает эту российскую традицию.

Воистину — одно стихотворение лучше другого! Для тех, кто не читал Комаровского (а многие ли читали?), хочется дать их одно за дру-

гим: и «Горений лета красные цвета», и «Бессильному сказать — 'какая малость'», и «Самонадеянно возникли города», и «Дорогой северной и яркой», и «Устало солнце, жегшее спокойно», и сонет «Искушение». Ограничусь — „Cruche cassée“, оно написано в ответ на знаменитый гекзаметр Пушкина, посвященный мраморной девушке с разбитым кувшином, а также — и той богине, которую пожалел Анненский за ее когда-то сломанный нос, в известном своем стихотворении:

Меж золоченых бань и обелисков славы
Есть дева белая, а вкруг густые травы.
Не тешит тигр ее, она не бьет в тимпан,
И беломраморный ее не любит Пан,
Одни туманы к ней холодные ласкались,
И раны черные от влажных губ остались.
Но дева красотой по-прежнему горда,
И трав вокруг нее не косят никогда.
Не знаю почему — богини изваянье
Над сердцем сладкое имеет обаянье...
Люблю обиду в ней, ее ужасный нос,
И ноги сжатые, и грубый узел кос:
Особенно, когда холодный дождик сеет,
И нагота ее беспомощно белеет...
О, дайте вечность мне, — и вечность я отдам
За равнодушие к обидам и годам.

Комаровский, когда этой богине мира (Расе) приделали нос[4]), написал в ответ Анненскому, в год своей смерти, стихотворение шестистопным ямбом, которое, думается мне, лучше всякой хвалы моей, опровергает мнение, что стихи Комаровского «самые холодные в русской поэзии», «ледяные» или еще — «деревянные»; оно в то же время дает возможность судить о воспринятой Комаровским манере — от Анненского. Кто еще из современников рифмовал так выпукло-сжато и раздумчиво-строго?

La cruche cassée

Ни этот павильон хандры порфирородной
(Предел, поставленный тоске простонародной),
Где сладострастие и дымчатый агат,
А ныне — факелов потушенный обряд,
Ни в триумфальный год воздвигнутая арка,
Где лицемерен цвет намеренно неяркий;
Ни гладь зеленая бесчисленных запруд,
Ни желтый мох камней, как будто плесень руд,

---

[4]) Нос Расе, статуе в Царскосельском парке (см. «Кипарисовый ларец» И. Ф. Анненского), был приделан в июне 1913 года.

На скудном севере далекий отблеск Рима, —
Меня не повлекут назад необоримо.
Я тоже не пойду по траурным следам,
Где — равнодушная «к обидам и годам»
Обманутым стихом прославленная Расе
Стоит, довольная придворною удачей:
Помолодеть и ей внезапно довелось!
Отремонтирован ее «ужасный» нос
Ремесленным резцом, и выбелены раны,
Что накопили ей холодные туманы.
Я буду вспоминать, по новому скупой,
Тебя, избитую обыденной толпой,
Сочувствием вдовы, насмешкой балагура —
С рукой подпертою сидящую понуро.
Я вечер воскрешу, и поглотят меня
Деревьев сумерки. Безумолчно звеня,
Пускай смешается с листвою многошумной
Гремучая струя и отдых мой бездумный.

1913. Царское Село.

Эти стихи в сборнике Комаровского заканчивают первый отдел. Второй отдел — как яркоцветный ковер, сотканный из видений разных стран и веков. Здесь и осенняя охота Князя-Епископа (там, где «склубились у северных сосен дым, и темная сырость, и мгла»), и форельные озера «в немецких горах», и русский рынок очаковских времен (посвящен художнику Кардовскому), и бередящая сердце тень императрицы Зои, и монах-художник итальянского Rinascimento («Закат»), и три превосходных римских сонета — «Вечер», «Август» и, может быть из них лучший — „Toga virilis“:

На площадях одно лишь слово: «Даки».
Сам Цезарь — вождь. Заброшены венки.
Среди дворцов — военные рожки,
Сияет медь и ластятся собаки.
Я грежу наяву: идут рубаки
И по колена тина и пески,
Горят костры на берегу реки, —
Мы переходим брод в вечернем мраке!
Но надо ждать. Еще Домициан
Вершит свой суд над горстью христиан,
Бунтующих народные кварталы.
Я никогда не пробовал меча,
Нетерпеливый, — чуял зуд плеча,
И только вчуже сердце клокотало.

Как выразительно красочны сонеты Комаровского! Кто еще умел так уравновесить эти четырнадцать строк, рисующих подчас целый мир?

Есть литературоведы, полагающие, что форма сонета не подходит для русской поэзии, что оттого даже пушкинские 14 строк — «Суровый Дант не презирал сонета» — одно из слабейших его стихотворений. Никак не соглашусь с этим, хотя признаю, что русскому поэту труднее написать хороший сонет, чем, скажем, французу или англичанину. Сонетная форма требует не только большого словесного мастерства, предуказывая количество строк, порядок их чередования с теми же рифмами в двух четырехстишьях (и рифмы желательны не ходовые, по возможности неожиданные), но и больше того, сонетная форма требует изысканной завершенности содержания и отточенности формулировок. Этим-то меньше всего богата русская поэзия . . .

В течение многих лет и я увлекался писанием сонетов: целый отдел занимают они в моем первом сборнике, вышедшем в 1905 году. Критика была ко мне милостива. Помню, даже строжайший Брюсов похвалил меня за эти сонеты, написал в «Весах», что они чуть ли не вровень с Мариа Эредиа. Разумеется, это очень далеко от правды. Ни одному из перечисленных мною требований к сонету ранние мои стихи не отвечают, сейчас ни одного из них я бы не включил в сборник моих «избранных» стихов. Впоследствии, уже в эмиграции, я написал ряд поэм сонетной строфой, сочинил даже «венок сонетов», упорно следуя традиции Ренессанса, когда каждый образованный человек должен был уметь изъяснять свои восторги и жалобы правильно сложенным сонетом. Но я не сумел и в этих позднейших «сонетах» избежать, в очень многих случаях, обычности эпитетов и рифм . . .

Комаровскому как-то удались его сонеты на исторические темы. Они-то и научили его, быть может, писать и не сонетные строки на сонетный лад, т. е. — не пользуясь избитыми рифмами и заостряя смысл неожиданным сравнением или парадоксальным оборотом речи, соблюдая «золотую меру» в аллитерациях и метафорах.

Вот еще пример — сонет «Вечер» (его часто читали в «Аполлоне», его любил свойственник поэта, большой любитель поэзии, гр. В. А. Соллогуб):

За тридцать лет я плугом ветерана
Провел ряды неисчислимых гряд;
Но старых ран рубцы еще горят
И умирать еще как будто рано.
Вот почему, в полях Медиолана,
Люблю грозы воинственный раскат.
В тревоге облаков я слушать рад
Далекий гул небесного тарана.
Темнеет день. Слышнее птичий грай.

Со всех сторон шумит дремучий край,
Где залегли зловещие драконы.
В провалы туч, в зияющий излом
За медленным и золотым орлом
Пылающие йдут легионы.

(1910)

Отдел третий «Первой пристани» составляют итальянские впечатления. Их семь, помечены 1913 годом (т. е. в книге — последние его стихи), все почти с эпиграфами из Данте, Микеланджело, Готье, Брюсова, Гумилева. Перед нами проходят и «кудрявая Тоскана», и венецианские лагуны и Каза д'Оро, и Сиенна, и Фьезоле, и «Флоренция, закутанная в кружева», и Римский Капитолий. Все эти для поэтов «святые места» так тонко почувствованы Комаровским (без сравнения тоньше, чем Блоком, например), словно поэт изъездил Италию вдоль и поперек и, пережив ее прошлое, надышался ее воздухом. На самом деле, он никогда в Италии не был, вообще здоровье не позволяло ему отлучаться из родных пределов. После Пушкина он один, кажется, так верно все воспринял, увидел и ощутил на Западе в одних мечтах своих . . .

Наконец, отдел «Переводов» состоит из длинного прекрасно переложенного (скорее — чем строго переведенного) «Путешествия Бодлера» и «Оды к греческой вазе» Китса.

Я не знаю никого у нас, кроме разве Анненского, кто бы так вдохновенно переводил Бодлера (144 строки, 1903 г.). Богатство рифм, изысканность оборотов речи и одновременно свободная простота языка в этих строчках — даже не переложение, а самостоятельная поэма. Также и Китс (52 строки), с его «Одой греческой вазе». Тем более, что оба эти стихотворения по содержанию — как бы личная исповедь В. А.

«Путешествие» начинается строфой:

Мир прежде был велик — как эта жажда знанья,
Когда так молода еще была мечта.
Он был необозрим в надеждах ожиданья!
И в памяти моей какая нищета!

Так мог бы, позже, написать и Гумилев. И так же мечтают оба они о далеких странствиях по землям и морям, как Бодлер:

Чудные моряки! как много гордых знаний
В бездонности морской глубоких ваших глаз.
Откройте нам ларцы своих воспоминаний,
Сокровища из звезд, горящих, как алмаз.

Но другая строфа — уже Комаровский чистой воды:

Увы, повсюду круг! Во всех передвиженьях
Мы кружим, как слепцы. Ребяческой юлой
Нас Любопытства Зуд вращает в снах и бденьях,
И в звездных небесах маячит кто-то злой.

Здесь стихами Бодлера Комаровский, конечно, говорит и о себе самом.

Вспоминается мне еще стихотворение, которое не было, как будто, напечатано. Мне кажется, что этими строками начиналась целая поэма (или это продолжение «Ракши»?). В. А. читал мне их незадолго до своей смерти. К сожалению, я не мог восстановить трех строчек в этих биографических двухстишьях шестистопным ямбом.

Я начал как и все, и с юношеским жаром
Любил и буйствовал... Любовь прошла пожаром
Дом на песке стоял и он не уцелел.
Тогда, мечте своей поставивши предел
Я Питер променял туманный и угарный
На ежедневную прогулку по Бульварной.
Здесь в дачах каменных гостеприимный кров,
За революцию осиротевших вдов,
В беседе дружеской проходит вечер каждый,
Свободой насладись, — ее не будет дважды.
. . . .
. . . .
. . . .

Вот пристань белая, где Александр Первый,
Мечтая странником исчезнуть от людей,
Перчатки надевал и кликал лебедей,
Им хлеба белого разбрасывая крошки...
Иллюминация не зажигает плошки,
И в бронзе неказист великий Лицеист...
Но здесь над Тютчевым кружился ржавый лист
И, может, Лермонтов скакал по той аллее...
Зачем же, как и встарь, а может быть и злее
Меня и здесь гнетет какой-то тяжкий зуд?
Минуты и часы, и месяцы ползут...
Пожалуй, утомясь гнездом моим безбурным,
Скучая досугом моим литературным,
Я с новой страстью душу всю отдам
И новым пристаням, и новым городам...
Но будет жаль годов, когда я, нелюдимый,
Записывал стихи в забытую тетрадь,
Дней золотых, когда я в форме часто грубой
Бранил Димитрия и спорил с тетей Любой.

Сын графа Александра Соллогуба Владимир Александрович (значительно моложе Комаровского) прислал мне страницу своих впечатлений о троюродном брате «Васе». Он пишет:

> «Его культура, начитанность и оригинальный склад ума ценились моим отцом, который однако его дразнил за некоторые литературные выходки. Я не могу совсем согласиться с Святополком-Мирским в его характеристике Комаровского. По-моему, этот совсем своеобразный ум, странный и причудливый, лучше всего выражался в пародиях и юмористике... Но как и Святополк-Мирский, я не думаю, что его причуды и оригинальность доходили до сумасшествия. Психическое расстройство его было периодично, и тогда его из дому (пожилая тетушка и лакей Димитрий) не выпускали. Так как он рвался все-таки выйти, у него отбирали сапоги. Однажды, чуть ли не зимой, он в одних носках бродил по Царскому Селу, и его с трудом водворили домой; в другой раз в состоянии затмения он решил навестить даму, которая именно в этот день рожала. Его с трудом уговорили покинуть ее квартиру и вернуться домой».

Василий Алексеевич последние годы жизни бывал у меня почти ежедневно. Он кончил в ту пору с большим опозданием университет (ему было около тридцати лет). Как-то сразу привязался я к нему, и от восхищения его умом и дарованиями, и из жалости к его обреченности. Он был необыкновенно чуток и добр, и это позволяло ему посмеиваться над окружающими, их не обижая. Тут я согласен вполне с мнением Святополка-Мирского, заметившего в своей статье:

> «Те, кто знают Комаровского только по его стихам, стихам утонченным и очень насыщенным, но на вкус иных неприятно-пряным (?), не могут составить себе понятия об удивительной привлекательности его самого. Та свободная, странно свободная искра, которая так причудливо-необъяснимо... горела во всем его существе — в его круглой коротко остриженной голове, круглом красном лице и сутулом, крепком, широкоплечем, несколько сгорбленном корпусе, — эта искра только отчасти освещает его стихи».

К этому портрету, написанному правдиво, я бы добавил только, что В. А. не так горбился, как был нетверд на ногах, и оттого широко ставил ступни на ходу, старчески сгибая колени, а когда сидел, раздвигал ноги в стороны. Весь был развинченный, порывисто-неустойчивый. Лицо — не румяное, а сплошь красноватого оттенка, как бывает у печеночных больных. Он постоянно улыбался, но не от веселья, а от нервной и застенчивой на все отзывчивости. Редко спорил, зато рассказывать любил с увлечением, полушутя-полусерьезно, всякую небывальщину.

Близко его зная с детства, Святополк-Мирский, конечно, мог составить себе верное представление о возвращающемся его безумии и о той муке, какую поэт переживал, помня о своих страшных припадках и опасаясь возврата болезни:

> «К сумасшествию своему он относился двояко: или опасливо, избегая всего того, что могло хоть немножко поколебать его очень шаткое нервное равновесие, и в то же время бесстрашно: много думал и даже писал свои воспоминания о своих сумасшествиях. Из воспоминаний этих я запомнил

одну фразу: «несколько раз сходил с ума и каждый раз думал, что умер; когда умру, вероятно буду думать, что сошел с ума». Он умер сумасшедшим. Начало войны нанесло такой удар его нервной системе, что она не вынесла, и все силы хаоса снова хлынули на него и затопили уже навсегда. В последний раз я его видел перед моим отъездом в действующую армию. Он был в состоянии крайнего возбуждения: был обеспокоен мыслью, у кого из знакомых скорее всего он найдет охотничье ружье: он хотел идти защищать Петербург, в случае немецкого десанта. Последние его стихи, оставшиеся в черновой тетради, написаны еще до начала военных тревог. Это был тот памятный исключительно жаркий июль, о котором Анна Ахматова, новая Кассандра, написала такие страшные пророческие стихи:

Июль был яростный и пыльно-бирюзовый,
Сегодня целый день я слышу из окна
Дождя осеннего пленительные зовы;
Сегодня целый день и запахи земли
Волнуют душу мне томительно и сладко,
И, если дни мои еще вчера текли
В однообразии порядка...

'Однообразие порядка' нарушилось, и через несколько недель его не стало».

Невольно вспоминаются и другие строки Ахматовой, они посвящены «Гр. В. А. Комаровскому». Анна Андреевна нравилась ему и как женщина. Подчас они переписывались стихами. Вот один из ее ответов:

Какие странные слова
Принес мне тихий день апреля.
Ты знал, во мне еще жива
Страстная, страшная неделя.
Я не слыхала звонов тех,
Что плавали в лазури чистой.
Семь дней звучал то медный стих,
То плач струился серебристый.
А я, закрыв лицо мое,
Как перед вечною разлукой,
Лежала и ждала ее,
Еще не названную мукой.

1914. Царское Село. Весна.

К некоторым странностям Василия Алексеевича я давно привык. В его юморе, в любви к экстравагантностям и пародиям и в самой манере смеяться по любому поводу, было что-то болезненное, надорванное, напоминавшее о том, что этот благовоспитанный, элегантно одетый молодой человек недавно еще пугал окружающих припадочной свирепостью. Но сам он нисколько не скрывал страшного недуга и мог спокойно говорить о своем беснований в горячечной рубашке среди палаты с «мягкими» стенами.

Признаюсь, эти рассказы я очень внимательно слушал и старался как можно больше выпытать у Комаровского подробностей о пережитых им терзаниях духа. Он охотно отвечал на расспросы, но часто прерывал речь с досадой на то, что многое «забыл».

— И вспоминать не страшно? — как-то спросил я.

Он усмехнулся с покровительственным снисхождением:

— Страшно? Да вы, нормальные люди, разве вы знаете, что такое страх! Все естественное, даже самое опасное, ну, скажем — для жизни, разве по-настоящему страшно! Нет, страшна фантазия бреда, страшна безмерная сила чудовищного воображения безумца, одержимого иногда таким ужасом, что сказать словами и вспомнить нельзя. Вы слыхали, например, что от ужаса волосы на голове встают дыбом? Это правда. Но у нормальных людей они могут встать на секунду-две, скорей — пошевелиться, наэлектризованные страхом. А тут час подряд сидишь, обливаясь холодным потом, а волосы дыбом, потому что представляешь себе, во всей наглядной неотвратимости, такую мерзость, что только обморок спасает! Эта степень душевной боли несравнима ни с какой физической. Поистине — одержимость бесом, проклятие.

Я спросил, помнит ли он хоть какую-нибудь тень этих бредов?

— Помню. Вот, бывало, просыпаюсь ночью в ужасе. Сижу на кровати, спустив ноги. Холодный пот — ручьями, сердце рвется на части. Сознаю, знаю с несомненной уверенностью, что я съел собственного брата и не могу никак переварить, а он внутри шевелится! Тут-то волосы и дыбом от необоримого омерзения и страха. И все-таки, — он вздохнул, задумался и продолжал почти шепотом, — поверите ли? я не отказываюсь от этого ужасного опыта. Потому что рядом в моей болезни бывали и другие минуты... Бывали минуты какие-то обратные, минуты просветленного счастья... Такого счастья, такого несказанного света, о каком и помыслить не в состоянии обыкновенный смертный! Восстановить эти минуты, по настоящему вспомнить, не могу, они не для нормального сознания... Но помнить буду до последнего часа, что они были и доставили мне нечеловеческую радость. За эти минуты, или скорее — секунды, блаженства я готов претерпеть опять ту же боль, ужас...

— Так утверждал и Достоевский, — заметил я.

— Нет, не совсем... Достоевский не сходил с ума. Предобморочное «озарение» больных падучей — лишь подсознательное приближение к этому блаженству. Только перед сознанием истинно-сумасшедшего приоткрывается иногда мир высшей реальности...

В другой раз, вспоминая о своем последнем заключении в лечебнице, когда ему пришлось несколько дней отсидеть в горячечной рубашке, он сказал мне, как боится, — если в следующий раз не наденет ее вовремя, — натворить бед... И попросил меня:

— Вот что, Сергей Константинович, дайте мне слово... Я верю вам. Если захвораю, когда заметите, скажите только внушительно — «По-

ра!» — и отвезите поскорее по адресу, который укажу вам, если позволите, хоть сейчас...

Я дал слово. Он тут же записал, куда его отвезти в Царском.

Эти разговоры с Комаровским и сейчас у меня в ушах... Сколько раз, в годы эмиграции, хотелось мне писать о нем, о милом, так рано погибшем и так несправедливо забытом Василии Алексеевиче; хотелось — и не мог, потому что, помимо стихов его в «Аполлоне» и нескольких запомнившихся строк, не над чем было задуматься, — получить его единственный сборник не удавалось нигде. Наконец, только совсем недавно свершилось: я получил от старого приятеля «Первую пристань», даже с французским посвящением на титульной странице (хоть без подписи, но я руку узнал): „Voici, cher oncle, les primeurs d'un potager scythe — et que vous avez arrosé?"

Кто этот дядя? Дядя с отцовской или материнской стороны? Во всяком случае, не добрейший граф Николай Егорович Комаровский, брат отца, которого все близкие, даже не родственники, называли «дядя Коля» (он умер в 1909 году). У В. А. была многочисленная кровная родня и еще больше свойственников: гр. Камаровские (другая ветвь), гр. Соллогубы, кн. Гагарины, Обуховы, Веневитиновы, Вырубовы, гр. Муравьевы, гр. Вильегорские, Янковские, Хлебниковы и другие. Отец В. А. — Алексей Егорович (1841—1897) был шталмейстером, мать — Александра Валентиновна, рожденная Безобразова, в конце жизни душевно заболела и скончалась рано. Комаровские польского происхождения, графский титул им дарован в XIX веке императором Францем II.[5])

Был конец июля (ст. стиля) 1914 года. Комаровского перед тем я довольно долго не видел. Сначала пришлось открывать порученный мне Академией Художеств на Лейпцигской международной выставке отдел «Графики и книжного искусства» (Bugra)[6]), затем я возобновил работу в Северном Поволжьи по подготовке предпринятой мною монографии «Господин Великий Новгород» (для нее проф. Платоновым было уже и предисловие написано), но когда, несколькими неделями поз-

---

[5]) Революция рассеяла их по лицу земли, но может быть кто-нибудь из принадлежащих к этим семьям, прочтя мои строки, откликнется и сообщит мне что-нибудь о Васе Комаровском и оставленных им рукописях. Его не должны забывать те, кому дорога русская литература. Когда будут переизданы его стихи и проза, все сообщенное о нем современниками может оказаться ценным вкладом для будущего литературоведения.

В. А., переехал с Косого переулка в Петербурге в Царское Село (в конце 90-х годов), жил у тетушки Любови Егоровны (сестры отца).

[6]) «Buchkunst und Grafic». К этому событию было составлено мною объемистое in-folio, с многочисленными иллюстрациями, о русской графике (текст под моей редакцией Н. Радлова), издано по-русски и по-немецки. Главным комиссаром этой выставки (на которой мне одному удалось «открыть» порученый мне отдел — художественный) был милейший сановник, сенатор А. В. Бельгард.

же, внезапно разразилась война, я поспешил «домой». В Царском открылась к тому времени выставка «Трехсотлетие Дома Романовых»: с этой выставкой связана последняя моя встреча с Василием Алексеевичем.

В это воскресенье я проснулся поздно. Лежа еще в постели, услышал рядом, в моем рабочем кабинете, шаги. Сразу узнал их, эти неуверенные, шаркающие шаги! Неожиданность появления Комаровского меня не удивила; давно было сказано горничной впускать В. А. «без доклада» в любой день и час.

— Привет путешествующему! — весело сказал он, подходя ко мне с протянутой рукой: — Как не стыдно спать, когда весь мир загорелся! Слыхали последние события? Николай, все-таки, оказался молодцом. Вызвал Вильгельма на поединок! Навстречу выезжают друг к другу: он на белом коне, а державный супостат на вороном. Кто другого свалит, в пользу того и решится война. Trés drôle, et quand même magnifique! Вы не находите?

Я внимательно всмотрелся в него. Голос, улыбка, манера себя держать, были те же. Но — глаза! Они потеряли то, что можно назвать «духовной искрой», они стали матовыми, без блеска, отсутствующими, какими бывают глаза только сумасшедших, к тому же и разговор Комаровского не вызывал сомнений... Совершилось! Опять вернулось безумие... Мне оставалось только не забывать данного обещания.

— Подождите меня минуту рядом, Василий Алексеевич. Я быстро оденусь и — хотите? — вместе пойдем на «Выставку Романовых»?

— Ладно, — засмеялся он: — Mais faites vite, не терпится мне узнать подробности этой чрезвычайной дуэли европейских владык... Да и настроение что-то сегодня нетерпеливое. Самому с кем-нибудь подраться охота. Уж не схожу ли опять с ума? Тогда разговор со мной нужен решительный, пока дело не дойдет до рукопашной. Тут, знаете ли? — у меня такая сила выростает, ей-Богу, что и четырем здоровым мужикам не справиться.

Он подошел ко мне вплотную и протянул к моей шее чуть дрожащие свои узловатые кисти.

— Ведь вот, только чуть сжать пальцы — и из вас дух вон! Не боитесь?

— Нет, не боюсь. Не боялся бы даже, если бы вы и вправду спятили. Я знаю, что любите меня и наш уговор помните.

— Это правда...

Он задумался.

— Ну, одевайтесь скорей, пока я газету прочту.

Через полчаса мы были уже на пути к выставке. По дороге Комаровский задевал прохожих, которые недоуменно шарахались в стороны.

Выставка начиналась небольшим павильоном с генеалогическим древом Дома Романовых. Происходила пояснительная лекция какого-

то полковника, — он держал в руке длинную палку и перебирал ею одну ветвь романовского древа за другой, называя царей, их жен и других членов царствующей династии. Слушателей было человек пятнадцать.

Когда мы входили, полковник-лектор тыкал палкой в Павла Петровича.

— Совсем юной, — говорил он, — была будущая Екатерина II, когда вышла за Петра III, сына Анны Петровны Гольштин-Готорбской...

Но только произнес полковник это имя, как В. А., не выдержав, подскочил к нему, вырвал из рук палку и тоном необоримо-авторитетным начал целую речь: «Господа, не верьте! На «древе» одна ложь написана. Никогда Павел не был сыном Петра III; тщедушный, полусумасшедший, он и мужем Екатерины не был. Эта династическая генеалогия — для дураков! Все равно, конечно, который любовник Катеньки был отцом Павла (вероятнее всего, что князь Салтыков выручил, хотя Павел и не похож на него). Во всяком случае, в нем-то уж ни капельки нет романовской крови. Да и все они — разве Романовы? Ведь происходят от боярского сынка Кошкина...»

Смех и горе! Слушатели, окружавшие полковника, боязливо-недоуменно безмолствовали. От неуместной филиппики Комаровского брала оторопь. К счастью, я нашелся: стоя за его спиной, сделал обычный в таких случаях знак — пальцем коснулся своего лба. Затем, дружески взяв В. А. под руку, повел его к выходу. Он не противился. Когда мы вышли из павильона, я остановился против него и произнес твердо-отчетливо:

— Дорогой, пора!

— Да... Вы думаете?

Уже через час приблизительно В. А. был доставлен по указанному мне адресу. Больше я его не видел, а через несколько дней лечебница сообщила, что больной умер в буйном припадке (разорвав на мелкие клочья все, что попало ему под руку).

Остается еще сказать о прозе Комаровского, которую так высоко ценил Святополк-Мирский. В своем отзыве «Звена» он говорит, излагая сюжет единственной напечатанной повести Комаровского:

«Проза его стоит совсем особняком во всей русской литературе, да вероятно и в европейской (?). К сожалению, большая часть ее осталась неизданной: «Анекдот о Любви» (рассказ об его сумасшествии с затейливым обрамлением, от которого пришел бы в восторг Виктор Шкловский); «Исторический роман» (страниц в тридцать); «До Цусимы»; разговор в Царском Селе, с удивительным местом об Анненском; анекдоты, воспоминания, заметки. Напечатан был только один рассказ, и тот под псевдонимом Incitatus (Комаровский утверждал, не знаю на каком основании, что так звали коня Калигулы) в альманахе «Аполлона». Называется рассказ „Sabinula" и, кажется, никем ни тогда, ни после не был замечен. У меня нет рассказа под рукой (а дорого дал бы!), и я его давно не перечитывал, но и

сейчас он жив в моей памяти, каким я его слышал, тому тринадцать лет, от Комаровского и потом столько раз перечитывал».

Хороший поэт не может писать плохой прозы, — сказал кто-то из французских критиков. Это однако не всегда верно. Прозу Виктора Гюго, хотя бы громогласно-напористую, после его стихов, нельзя, по-моему, читать без раздражения. Но Комаровский в этом отношении хороший русский пример. Он действительно замечательно писал прозу и какую-то ему одному дававшуюся прозу, по завету Пушкина: лакоическую, простую и точную.

Прозаик одного произведения! Но в этом одном произведении он сделал то, что только пытались осуществить наши прозаики-небытовики — как М. Кузмин, Брюсов, Ауслендер, Федор Сологуб, Кондратьев, Владимир Эльснер и другие. А именно — написал рассказ и по словесной плоти, и по духу совсем западноевропейского склада. Предков его надо искать не среди русских новеллистов; нет в нем ничего от интеллигентской простоватой повествовательности, от которой долгое время умел отказываться, пожалуй, один Тургенев, когда подражал Флоберу и переводил его. Такую манеру письма можно назвать стилизаторством.

Все наше искусство XX века тянулось к стилизации, тем самым как бы вновь прививая русскому дичку художественный европеизм. Прививка, сделанная Петром, требовала возобновления, — в этом ведь и состояло эстетство художников «Мира искусства» и «Аполлона». Наша поэзия в предреволюционные десятилетия быстро развилась в этом же направлении, и проза следовала за ней, но куда менее убедительно, — слишком велико было наследие, полученное ею от наших корифеев-прозаиков XIX века. И все же из наших прозаиков наиболее гениальные — Пушкин и Лермонтов — показали в прозе пример высокого европейского вкуса: то, что сделал с русской прозой Пушкин, объясняется откровенной галломанией. У нас, в «Аполлоне», М. Кузмин считался самым талантливым из последователей этого прозаического пушкинианства. К нему отчасти примыкали и Валерий Брюсов («Огненный ангел») и Гиппиус (в мелких рассказах), и Гумилев, избравший тот же путь, когда начал серьезно заниматься прозой, — ранние его повести еще декадентски-декоративны.

Глеб Струве, образцово напечатавший, со своими примечаниями, неизданного Гумилева, высоко ценит гумилевскую прозу, стилизованную прозу поэта . . .

Мне кажется, что если Струве прочел «Сабинулу» Комаровского, то он сразу почувствовал родство этого рассказа из римского быта с незаконченным романом Гумилева, не признававшего, как мы видели, Комаровского «учителем» поэзии. Это не помешало ему учиться у него и поэзии, и прозе. Думается мне, что именно через Комаровского, с которым он дружил в Царском, Гумилев пристрастился к французской литературе, очень плохо зная французский язык. Во всяком слу-

чае написанные им в 1909 году «Капитаны» навеяны «Путешествием» Бодлера, вероятно в переводе Комаровского (был написан уже в 1903 году):

Душа! — ты смелый бриг, в Икарию ушедший.
На палубе стоим, в туманы взор вперив.
Вдруг с мачты долетит к нам голос сумасшедший —
«И слава... и любовь!.. Проклятье! — это риф.

И в конце:

Смерть, старый капитан! Нам все кругом постыло!
Подымем якорь, Смерть, в доверьи к парусам!

Рассказывать «Сабинулу» я не буду, тем более, что верю в появление этого рассказа (из альманаха «Аполлон» 1913 г.), прочно забытого, в одном из эмигрантских журналов, если мне удастся настоящими строками заинтересовать русского читателя. Но чтобы не быть голословным, я приведу отрывок из этой единственной напечатанной Комаровским прозы, автором которой мог бы быть один из известных французов — Анатоль Франс или Анри де Ренье, или еще кто-нибудь из парнасцев и символистов. Начинается «Сабинула» так:

«Рабы в северных латифундиях наконец восстали. Из Каппадокии, с Понта, из Паннонии и Мидии скакали гонцы с тревожными слухами. Ночные заседания Сената были бурны. На улицах сновали занавешенные носилки, окруженные факельщиками. Конница ковала коней. Император был спокоен и с обычной тщательностью принимал доклады, диктовал секретарю, совещался с легатами. Его видели почти каждый день, идущего через форум и, по-прежнему, без свиты. В храме Весты огонь горел ясно и ровно — но зори были красны».

Картезианская четкость соединяется в этой прозе с художественной утонченностью в описательных деталях. Словесная музыка ее поражает благородством тона, выбором слов, эпитетов — всем холодком самоограничения, краткостью и меткостью. И еще — желанием быть объективным до конца, спрятать «господина автора» иронией над собой и даже принижением своего авторского умения. В этом отношении весьма интересно предисловие к «Сабинуле», подписанное — «Эразм Роттердамский», изображающее эту повесть, как найденный недавно перевод с латыни:

«Повесть эта, написанная языком серебряной, я бы сказал — оловянной, латыни и найденная недавно в библиотеке покойного Кардинала Бибиены, — очевидно, подделка. Автор, в лице цезаря, хотя и отдает должное доблестям римского имени, но чудовищные анахронизмы, незнание основных событий эпохи 12-ти императоров, дряблость, проглядывающая в духе героев, также и легкомысленное отношение к богам, — главным же образом непонятный поступок Публия Агриколы, — изобличают в нем совре-

менного римлянина, за мнимым презрением к Эллинам скрывающего собственное бессилие — а именно неудачного подражателя Лукиана.

Эразм Роттердамский.

Post scriptum. Я сказал бы, что повесть написана самим Бибиеной, если бы желал нанести тягчайшее оскорбление его памяти».

В последний год жизни В. А. все больше заострял в своих стихах классическую, пушкинскую, повествовательную точность. В «Аполлоне» 1915 г. было напечатано начало отчасти биографического стихотворения — «Ракша», прерванное на полуслове:

Осенней свежести благоуханный воздух, —
Всепроникающий, дарует сладкий роздых,
Балует и поит родимым молоком.
Под алебастровым и пышным потолком
Висит широкая, померкнувшая люстра.
В огромной комнате торжественно и пусто,
Квадратами блеснет дубовый светлый стол,
И — праздные следы исчезнувшего улья —
Расставлены вдоль стен рассохшиеся стулья.

Напыщенной рукой отодвигая трость,
Щедротой царскою задабривая злость,
С мутнозеленого холста взирает Павел . . .
Он «Ракшу» подарил и памятник поставил
Румяной красоте бесчисленных девиц.[7])
И смотрят со стены безусых много лиц;
Сержанты гвардии и, с Анною в алмазах,[8])
Глядит насмешливо родоначальник Глазов, —
Усердно слушает его далекий внук
И скотного двора далекие мычанья . . .

И снова тишина и долгое молчанье.
В осенней сырости и в холоде зимы,
Равно, еще стоят, средь серой полутьмы,
Шкапы, где спутаны и мысли и форматы,
Дела военные и мирные трактаты;
Где замурованы, уснувшие вполне,
Макиавелли, Дант, и Байрон, и Винье.

---

[7]) «Ракша» — имение В. Г. Безобразова. У него было восемь дочерей.

[8]) «Ракша» была подарена императором Павлом генералу Глазову, командовавшему его Гатчинским войском.

Бывало, от возни, мальчишеского гама,
Сюда я уходил — Колумб, Васко де Гама! —
В новооткрытый сад и ядов, и лекарств,
Где пыль Моршанская легла над пылью царств,
И человечество, то прах, то бесконечность,
Свой хрупкий зигурат безцельно зиждет в вечность.

Разыскивая всех, разузнавая всё,
Я всё перелистал: Лукреция, Руссо,
Паскаля чистые сомненья и уроки,
Под добродетелью сокрытые пороки,
Тщеславье, что в душе сидит так глубоко
(А герцог отыскал его — Ларошфуко).
И всё, что меж войной, охотой, фимиамом
Былые короли писали умным дамам,
Что хитрый Меттерних, скучая не у дел,
В историю вписал или не доглядел
Бантыш и Голиков, — где Миних, где Румянцов,
И Петэр молодой со сворой иностранцев,
Мысль Чаадаева, в дыму взлетевший форт,
И комментарии, и тяжкий шаг когорт, —
Всё ум мой тешило и сладостно манило,
То кровь свою пролить, то проливать чернила.

Кандида прочитав — я начинал Задиг,
Но здесь нечаянно мой дед меня настиг,
И отнял, у себя запрятав, том Вольтера,
Чтоб разум не мутил, и не погасла вера.
В лес ухожу бродить, в соседние поля...
Листом орешника налипшая земля
Душистой сыростью и грязью черноземной
Волнует сердце мне. Лесистый и огромный
Простор, и в зелени не видно деревень,
Но всюду около — полынь и серый пень,
Недавних вырубок поконченное дело.
Где прежде заповедь сияла и шумела
Могучей красотой нетронутых лесов,
Сменили белизну березовых стволов
Осины мелкие и небо грустных тучек.
Все на приданое своих подросших внучек
(Потомство иногда тягчайшая из бед)
Леса обрёк снести чадолюбивый дед,
Да управляющий, с улыбкой бессердечной,
Свой собственный карман наполнил всеконечно.

Тропинка тянется через мохнатый луг,
И носится кругом пьянящий сердце дух,
И вьются облака набухшей вереницей
Над белой церковью и белою больницей . . .

1913 г.

Не знаю, так ли я написал о гр. Василии Комаровском, как еще вспоминаются (вероятно, очень немногим) он и его стихи, напечатанные или только написанные «на память» в альбомы автографов. Он был щедр на письма стихами и на экспромты. Строфы его запоминались легко. Недавно несколько таких импровизованных строк сообщил мне Р. Б. Гуль:

Иду неслышною походкою
И камешек кладу в карман
Там, где над новою находкою
Счастливый плакал Винкельман . . .

Одно четырехстишье запомнил В. В. Вырубов, хорошо знавший Комаровского смолоду:

. . . Гроза едва умчалась
И золотом вся чаша залита.
Смеешься ты, но в смехе том осталась
Слеза, грозы минувшей сирота.

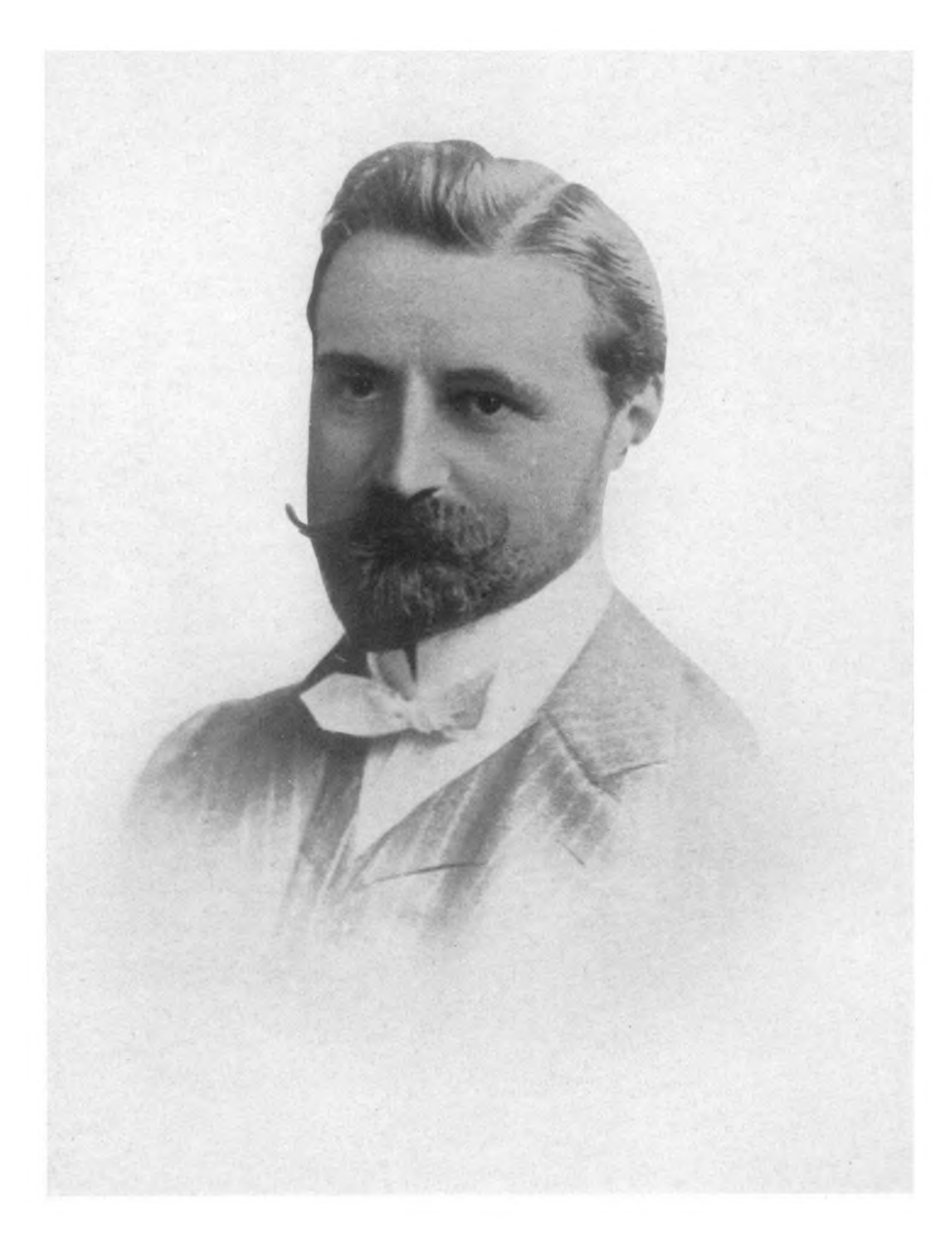
Из-за двух других строчек Комаровского, неосторожно написанных Вырубовым в альбом молодой даме, чуть было не вышла у него дуэль с ревнивым мужем:

Песни любви — это песни мечтанья,
Верно одно — сладострастье лобзанья . . .

Я уверен, что за свои тридцать два года. В. А. много еще рассыпал рифмованных импровизаций. О многом напоминает и Святополк-Мирский. Буду чрезвычайно благодарен за все сообщения и за всякие воспоминания о рано ушедшем из жизни, так много обещавшем, поэте.



Кн. СЕРГЕЙ ВОЛКОНСКИЙ. *Фотография, 1880 г.*



Кн. СЕРГЕЙ ВОЛКОНСКИЙ. *Фотография, 1900 г.*

Кн. Сергей Волконский

(1860—1939)

Князь Сергей Михайлович Волконский (я общался с ним, хоть с перерывами, почти полвека) — художественный деятель, высоко одаренный писатель-мыслитель и характер исключительного нравственного достоинства. Он выразил лучшие традиции русской культуры, обязанной своим цветением в минувшем веке и, в начале XX-го, тому общественному классу в особенности, к которому Сергей Михайлович принадлежал. От предков он унаследовал и пламенное «чувство отечества» и то русское европейство, что озаряет вершины нашей просвещенности со времен Петра.

Будучи, и в прямом и в метафорическом смысле, благороднорожденным, Сергей Михайлович не был, однако, типичной фигурой на фоне русского дворянства, доживавшего свою судьбу в начале нашего столетия. Мировоззрением и широкой образованностью он ярко отличался от большинства представителей русской знати и был всегда в ее среде немного «белым вороном». Он впитал в себя гуманный «декабризм» деда, князя Сергея Григорьевича, общительную сердечность бабки, княгини Марии Николаевны (рожденной Раевской), религиозную мудрость матери, княгини Елизаветы Григорьевны, и через нее лучшие качества светлейших Волконских, среди которых так выделяется и умом и красотой бабушка Сергея Михайловича, светлейшая княгиня Мария Александровна (мать Елизаветы Григорьевны), рожденная фон-Бенкендорф. От этой линии Волконских (возглавляемой фельдмаршалом и государственным деятелем князем Петром Михайловичем Волконским, получившим титул светлейшего в качестве первого министра Двора при Николае I) князь Сергей Михайлович и унаследовал лучшие свои качества.[1])

Он был неуступчиво-прям и воодушевленно вдумчив, к чему бы и к кому бы ни прикасался, одинаково искренен, принципиален, щепетильно верен себе во всех обстоятельствах жизни. Барственно велико-

---

[1]) Князь Петр Михайлович Волконский был женат на родной сестре декабриста, на Софии Григорьевне; родственной связи между ними не было: старшая линия рюриковичей Волконских разделилась еще в XIII веке.

душный с «низшей братией», к сильным мира он подходил с независимостью, которая казалась надменной чиновному и придворному петербургскому миру, в котором прислужничество, надо сказать, вошло в вековую привычку. Все было в нем отчетливо, просто и неподкупно: ни тени снобизма и низкопоклонства.[2])

Но разумеется этой независимостью, прямотой, преданностью России и просвещенным европейством его характеристика не исчерпывается. Он был художественно одарен в высшей мере, всю жизнь прожил в искусстве и в творческом созерцании, всю жизнь учился у человеческой правды красоты и у божественной красоты космоса, и если оставил сравнительно немного напечатанных трудов, то потому, главным образом, что не было в нем тщеславия ни на грош, а добросовестной оглядки на себя — преизбыток. Он очень много читал, путешествовал, самозабвенно любил и музыку (сам был актером-любителем и превосходным пианистом); не меньше любил и поэзию (владел пятью европейскими языками), полжизни отдал изучению законов декламации и сценического жеста, с юных лет поверив, что высшее назначение человека — гармония духа и тела. Долгие пребывания в Италии развили в нем культ «каллокагатии», принятие бытия, как таинственного, вечно-творимого согласия «всего со всем». Отсюда — его страстное увлечение ритмической гимнастикой Далькроза, наукой о законах выразительного чтения (Рёш) и мимики (Дельсарт) и педагогической деятельностью, позволившей ему уцелеть в годы революции. Отсюда и его изумительное «чувство природы», благоговение перед цветком и деревом и солнечным светом, созерцательное восхищение всеми чарами Творения.

В своем имении «Павловка» (Борисоглебского уезда Тамбовской губернии), где он бывал постоянно и где провел почти сплошь последние годы перед революцией, он занимался лесонасаждением, завел образцовые питомники, обращал степь в лиственные и хвойные рощи. Испытанным сельским хозяином он не был и не столько заботился о доходности огромного своего имения (двадцать тысяч десятин с парком в 250 десятин), сколько благотворительствовал крестьянам, к которым питал сентиментально-барское влечение. В Тамбовской глуши, до предсмертных дней империи, он оставался балованным аристократом, соединявшим привязанность к родным палестинам с влюбленностью в Rinascimento. Не уклоняясь от деятельности земца (даже председательствовал,

---

[2]) В выпущенном им романе-хронике из революционной эпохи — «Последний день» (Из-во «Медный всадник», 1924) он говорит о своем alter ego Андрее:

«Достаточно было ему заметить, что отец с выше его стоящими был подобострастно внимателен, а с низшими рассеян, чтобы пробудилось в нем как раз обратное желание и на всю жизнь он остался утонченно внимателен по отношению к тем, кто стоял на общественной лестнице ниже, и безразличен к высшим мира сего... Снобизм был ему совершенно незнаком, он даже боялся его в других, как какой-нибудь нервной болезни».

после «Февраля», на земских собраниях), он чувствовал себя, прежде всего, художником в прекрасном земном и Божьем саду...

Изумительное имение Бенкендорфов «Фалль» (около Ревеля), где он родился (в 1860 г.) и провел детские годы, и приобретенная его отцом Михаилом Сергеевичем (сыном декабриста) «Павловка», и квартира во Флоренции, и римский Palazzo Borghese, и петербургский особняк на Сергиевской, и царские приемы в Зимнем дворце, и гостеприимство заграничной знати, и школьная ритмика в Дорновском Геллерау и, наконец, литературное кипение в «Аполлоне», — все это как-то созвучно сочеталось в душе этого очень русского по крови (правда — с немецкой примесью от бабушки, рожденной фон-Бенкендорф) и вместе с тем — пропитанного истинно-латинским культом прекрасной формы и ясной, четко-заостренной мысли.

Впервые, еще студентом, я встретился с ним в 1899 году у Дягилева, в редакции «Мира искусства». Ему было 39 лет, но казался он моложе. Высокий, стройный, пластично-быстрый в движениях; сильный брюнет с тонкими породистыми чертами лица, холеные усы и бородка клином. Три года раньше он вернулся из своей второй поездки в Соединенные Штаты, где присутствовал на чикагском «Конгрессе всех религий»[3]) и прочел затем бесчисленное количество лекций в американских университетах. Эти лекции были вскоре выпущены и по английски и по-русски[4]). Несколькими годами позже о чикагском конгрессе был им составлен доклад для «Религиозно-философских собраний» (напечатан в «Новом пути» 1903 года под заглавием «К характеристике общественных мнений по вопросу о свободе совести»).

Двадцать лет спустя, перепечатав этот доклад, в своих мемуарах,[5]) Сергей Михайлович с характерной для него экспансивностью еще раз высказывает свое возмущение ложью, в которой была повинна русская государственная власть по отношению к русской церкви. В этих горячих словах, обращенных и к прошлому и к настоящему, — весь Волконский-гражданин, его религиозно-моральная принципиальность и его понимание революции и того, чему бы она должна научить эмиграцию. Он пишет: «Перечитывая эти строки, написанные двадцать лет тому назад, и сейчас еще задыхаюсь от тогдашнего угара. Кричит разум, совесть вопит и встает на дыбы все внутреннее существо. Ясно становится, что не могла держаться такая ложь; она должна была рухнуть. Но в мире нравственное зло, которое рушится путем уничтожения, а не путем врачевания, приводит к обратному злу — как отражение в воде опрокидывает колокольню, и фи-

---

[3]) Своего официального представителя русская Церковь не захотела послать. Волконский принял на себя, частным порядком, эту православную миссию.

[4]) «Очерки русской истории и русской литературы». СПБ., 1897.

[5]) «Мои воспоминания», «Лавры и странствия» и «Родина». Изд. «Медного Всадника» в Берлине. 1923.

зический принцип возмещения превращается в нравственный принцип возмездия» . . . И следует как бы вывод из этого «принципа»: «большевизм смахнул все прошлое с тем хорошим, что в нем было, но и с тем плохим, что в нем было. Сокрушаться об исчезновении хорошего — бесполезная трата чувствительности; но сознание плохого, оценка его и закаление себя в ненависти к этому плохому — есть воспитательный долг тех, кто хочет работать над восстановлением достойного отечества. Не для того большевизм все опрокинул, не для того на место лицемерия поставил цинизм, чтобы мы на пустом месте этого цинизма восстановили лицемерие».[6])

Вопросы веры, свободы совести и церковной независимости волновали Сергея Михайловича смолоду. Он воспринял эту взволнованность от своей матери Елизаветы Григорьевны, принявшей католичество, женщины выдающейся, написавшей две книги по церковным вопросам: «О Церкви» и «Церковное предание и русская богословская литература»[7]). Сергей Михайлович придавал большое значение трудам матери: «Манифест Николая II (17 апреля 1905 года) о свободе вероисповеданий, — пишет он в своих мемуарах, — стоит в известной связи с нею». О писательской добросовестности Елизаветы Григорьевны он замечает: «Чтобы быть в праве говорить о предметах, о которых впервые было написано на греческом и латинском языках, она овладела этими языками настолько, что могла делать безошибочные выводы из сопоставления текстов с русскими переводами. На этой почве она вывела на поверхность много умышленных искажений и в святоотеческих писаниях, и в постановлениях вселенских соборов, и даже в Священном Писании» . . . [8])

От матери он унаследовал исследовательскую добросовестность. Он знал и продумывал «до конца» то, что исповедывал. Если и заблуждался подчас, то не от недостатка прилежания. От матери и его несокрушимая прямота и принципиальная неуступчивость. Стоит остановиться на характерном для него эпизоде, свидетелем которого я был в годы моего первого с ним знакомства. Я имею в виду отставку с поста директора Императорских театров из-за «зловредного влияния», как он говорил, Матильды Кшесинской.

В качестве директора театров, так же как в личной жизни и в своем писательстве, Сергей Михайлович строго придерживался правил, не терпел произвола, беспорядка, распущенности. Придирчиво требовательный к себе, он и от других требовал дисциплины, в особенности — когда дело касалось искусства. В случаях несоблюдения театральной дисциплины (на что бывший директор, Всеволожский, смотрел

---

[6]) «Воспоминания», стр. 110 и 111.

[7]) Первая издана в Берлине в 1887 г., вторая — год после смерти княгини во Фрейбурге, в 1898 г.

[8]) «Воспоминания», стр. 123 и 127.

сквозь пальцы) Волконский пользовался своим правом налагать штрафы: они взимались при уплате артистам жалования. Кшесинская была оштрафована за то, что не надела в балете «Камарго» предписанного ей костюма с фижмами. Своевольная балерина пожаловалась вел. кн. Сергею Михайловичу. Через министра Двора Фредерикса было сообщено Волконскому о желании государя, чтобы штраф с Кшесинской был сложен и — « в том же порядке, в каком был наложен» (т. е. в «журнале распоряжений»)... Сергей Михайлович исполнив высочайшее требование, тут же подал в отставку. На личном докладе в «Царском», который ему выхлопотал примирительный Фредерикс, переубедить его государю не удалось: он не допускал вмешательства посторонних сил в свои служебные обязанности, будь то сама верховная власть.

Так оборвалась его недолгая сановная карьера. В звании гофмейстера, он навсегда отказался от бюрократического Олимпа и весь отдался искусству, как дилетант-ученый, философ-поэт, знаток музыки. К тому же — ревностный педагог. Жил он то у себя в Павловке, то в «Фалле» у своей родни, то в Петербурге, то в Риме, Венеции, Флоренции; совершил кругосветное путешествие, побывав и на Цейлоне, в «царстве лени, полудрёмы», и в «странной стране» Японии, и в Египте, и т. д. В Риме он не застал уже своей двоюродной бабки княгини Зинаиды Александровны Волконской (рожд. Белосельской-Белозерской), которую Пушкин называл «царицей муз и красоты»[9]), но принимала его, на знаменитой «Villa Volkonsky» внучатая племянница маркиза Кампанари, воспитанница сына ее Александра Никитича, а светлейший Петр Григорьевич Волконский (Питер), сын светлейшего Григория Петровича, брат Елизаветы Григорьевны, — в Палаццо Huggy на Corso.

Прошло восемь лет после неудачного его директорства. Мы встретились опять, и в этот раз дружески сблизились настолько, что на моем венчании (с Мариной Эрастовной Рындиной) в 1910 году одним из четырех шаферов оказался Сергей Михайлович. Затем он бывал у меня постоянно и на дому в Царском Селе и в Петербурге. В «Аполлоне» очень сошелся он в то время с начинавшим свою кипучую художественную деятельность бароном Николаем Николаевичем Врангелем, — с ним меня связывала тогда тесная дружба (в «Аполлоне» он заведывал отделом художественной старины). Сколько раз втроем ходили мы завтракать к Лейнеру на Невском или в подвальчике Лаграва на Большой Конюшенной, — ресторанов пороскошнее Волконский избегал решительно. Вообще, надо сказать, князь был скуповат, бережлив до мелочности. Эта черта, унаследованная от прабабки Софьи Григорьевны, давала повод к постоянным шуткам того же насмешливого

---

[9]) Замужем за князем Никитой Григорьевичем Волконским, братом декабриста.

Коки Врангеля. Однако, скупой в расходовании денег, Сергей Михайлович был необыкновенно щедр, когда надо было помочь кому-нибудь делом, примером, знаниями. Чего только не устраивал он в своей «Павловке» для местных крестьян и школьников, какие роли не разучивал для благотворительных спектаклей, каких лекций не готовил — только для того, чтобы просветить, направить на путь истинный, обратить в свою веру тех, что приходили его слушать. Он был прирожденным педагогом. Но молодежь слушала его учение по большей части, надо сказать, с какой-то полуусмешкой . . . Потому что, несмотря на словесный дар, огромные познания, отчетливость мысли и пафос убежденности (и в утверждении, и в отрицании) — было в нем что-то . . . чуть комическое, ребячливо-преувеличенное, замысловато-наивное. Отчасти и от несколько аффектированной манеры говорить и от не совсем русского произношения (его лекции на иностранных языках — другое дело). Нельзя забывать об этой, вызывавшей улыбку, слабости Сергея Михайловича-лектора, декламатора и преподавателя выразительного чтения, если хочешь правдиво вызвать его образ (о его любительской, хоть всегда обдуманной игре на великосветских спектаклях я распространяться не буду, он играл плохо).

Улыбка вызывалась у его слушателей тем, что сам он не замечал своих речевых недостатков, а они били в уши. Русское е с и звучало у него открыто, по аглицки растянуто: нэт. совсэм, вэсь и т. д. Букву щ он не умел произносить, говорил вместо ,извощик', ,разнощик' — ,извоштик', ,разноштик' и пр. Прекрасно владея литературной речью (иные отрывки его страниц с описанием природы звучат, как образцовая проза), он допускал ошибки совсем курьезные иногда. Перелистывая его превосходно написанные мемуары, натыкаешься, например, на такие выражения и фразы, как: «п о б о р о т о й трудности», «перед двумя ч е л о в е к а м и», «он воспитывает ц е н т р а л ь н о с т ь человеческую», «которая впоследствии мне у ш и п р о з в о н и л а», «брак может показаться не совсем хорошо п р и г а д а н н ы м», «ему ничто не надоело, разве сам себе». В третьей части воспоминаний, где столько мастерства в психологических разборах и описаниях деревенского пейзажа, встречаются и несуразные обороты: «я посадил п а п о р т н и к а», «парк теряет д и к о с т и с в о е й», «прямолинейность его природы недолго у ж и л а с ь в тамошней тьме», или совсем смешные лапсусы: «они (о нигилистах) были неопрятны, нарочно неряшливы и в опрокидывании общественных предрассудков доходили до того, что в присутствии девушек о т д а в а л и с в о и д о л г и п р и р о д е» (197) . . . В упомянутом его романе «Последний день» наталкиваешься на такие обороты речи: «Андрей останавливал скромно, в меблированных комнатах»; «по большой широкой лестнице поднимались торопливые существа любопытственно и деловито»; «около плетневой стены»; «да, моя милая, погуливаешь на свете, много что перед глазами поперечередуется»; «негодование нескольких ученых перед мерзостным

поступком людского зверинства». Впрочем, такие лапсуса редки, хотя и характерны.

При этом Сергей Михайлович был уверен, что никто не разумеет русского языка лучше, чем он. По каждому поводу он поправлял собеседника; уличал в искажении языка даже прославленных писателей, возглашая по всякому поводу незыблемость этимологических и синтаксических правил. Помню, как однажды на одном из своих выступлений у барона Н. В. Дризена, говоря о наречиях на **ом** — кувырком, тайком, ничком, — он громил такое множественное число, как «верхами». Можно сказать «горными верхами», но никак — «верхами» вместо «верхом» (на лошади). Во время перерыва я заметил ему: «но ведь Пушкин одинаково писал и «верхом» и «верхами», этот языковый usus вошел в литературу; Пушкин ли не авторитет? Но этого Сергей Михайлович постичь не мог. Он был теоретиком неуклонным.

В области театральной читки и театрального жеста — то же самое. Об этом свидетельствуют и его книги «Человек на сцене» или «Выразительный жест». Исходя из верной основы, — что актеру недостаточно вдохновения, нутра, наития, а нужно и твердое знание законов словесной выразительности и мимики; что иначе неизбежны подчас самые жалкие срывы; что «нет на свете ничего более несовместимого, более друг друга исключающего, нежели искусство и случайность»; что общий недостаток русских актеров есть отсутствие школы, пренебрежение закономерным мастерством, — он противополагал русский театр театру французскому, английскому, немецкому и доходил до парадокса, что наше театральное искусство, не признающее примата школы, не театр вовсе, а одно невежественное любительство...

В поисках совершенного театра Волконский натолкнулся на учение Жака Далькроза о «телесной ритмике». Попав на урок в его женевской школе, он сразу предался самозабвенно «откровению» швейцарского ритмиста. Кто примкнул к ритму, — говорит он в главе мемуаров, посвященной ритмованным спектаклям в Геллерау, городе-саде около Дрездена, где доктор Вульф Дорн, богатый единомышленник Далькроза, учредил «Геллерауский институт» его имени, — «кто примкнул к ритму, понял его значение, уразумел жизненную его ценность, не может отграничить себя от какого бы то ни было проявления жизни: уж ему ничто человеческое не чуждо».

Сергей Михайлович стал ездить в Геллерау, сам прошел далькрозовскую учобу и принялся за пропаганду этой школы ритмической гимнастики, разрешающей по его глубочайшему убеждению все главные проблемы в подготовке актера к сценическому перевоплощению, будь он драматический артист, оперный певец или танцовщик. Волконский сделался фанатиком «далькрозизма», читал доклады о Геллерауском институте», устраивал показательные вечера и на них сам, окруженный учениками-далькрозистами, выделывал все труднейшие ритмические упражнения босой, в черных балетных трусиках. С Вуль-

фом Дорном он подружился восторженно за год до смерти его от несчастного случая, принимал его в Петербурге, считал идеалом «сочетания вулканических стремлений, мягкости в их проявлении и гармонии в их слиянии», участвовал (еще в 1914 году) в геллерауских празднествах, когда был поставлен по системе Далькроза учениками его школы «Орфей» Глюка в Геллерау. Этот спектакль привел Сергея Михайловича в безмерное восхищение. Он повторяет в «Мемуарах», слова одного французского критика: «То, что мы тогда видели, так же отдалено от «театра» в обычном смысле слова, как правда от лжи» и добавляет: «Все это была истинная жизнь, жизнь в музыке и с музыкой; но чем оно достигнуто? Согласием движения со звуком, никакими распалениями своего «чувства», никакими потугами к переживанию, а истинным переживанием, являющимся неизбежным, естественным следствием совпадения со звуком». Хвалой Геллераутскому «Орфею» Глюка (с анализом всех деталей постановки, доведенной до крайней зрительной «простоты», почти без декораций, в ученических рабочих костюмах, но с особыми эффектами освещения) кончается первая часть «Воспоминаний» Волконского — «Лавры». Последнюю страницу он дописывает так: «Если я начал свой труд, если я его продолжаю; если, в тех ужасных условиях, в которых живу (свои мемуары он писал в советской Москве в самые тяжкие 1920-22 годы), несмотря на всё, что пережито и выстрадано, я чувствую себя моложе, чем был; если, потеряв все, чувствую себя богаче, чем прежде; если взор мой светел, душа горит и ум работает, — то этим обязан я Лавру»... Под этим символом искусства подразумевал он, прежде всего, свое «прозрение» в ритмику, что сыграло такую решающую роль, — как он говорит в другом месте, — «в моей жизни, в чем я познал себя и что проложило русло, которым пошло внешне проявление моего ‚я'».

Сотрудником «Аполлона» Волконский стал со второго года журнала. Одна за другой печатались его статьи, вышедшие затем в книге «Человек на сцене» и «Выразительный жест» (изд. «Аполлона»), тогда же вышла и книжка остроумных диалогов — «Разговоры» (1912 г.). В этой книжке мне посвящен первый «разговор» — о понятии «интеллигенция», к которому Волконский относился придирчиво-критически, считая недоразумением это обрусевшее словцо, объединяющее людей совсем разного калибра, по какому-то туманному, неопределимому признаку. Мы часто говорили с ним на эту тему. Не помню уж, вполне ли я разделял его взгляд. Во всяком случае, словцо не только уцелело для русских, но перешло с тех пор и в иностранные языки в буквальной транскрипции: intelligenzia.

Больше всего связывала меня с Сергеем Михайловичем — музыка. Музыке он отдавался со всей страстностью своего темперамента. Постоянно приезжал он ко мне в Царское, аккомпанировал моей жене, проходившей в то время у Славиной роль «Татьяны» Чайковского.

Аккомпанируя, он увлекался безудержно, подпевал, указывал выразительные нюансы, исправлял дикцию. Я привязался к нему за эту пламенную его непосредственность и бьющий через край восторг. Каюсь, менее пленял меня Далькроза. Заглянул как-то и я в Геллерау, но покорён им не был, хоть и видел пользу ритмических упражнений для театрального искусства, особенно для балета, — танец не «под музыку», а «в музыке» и теперь кажется мне основной задачей хореграфии.

На почве этой холодноватости моей к далькрозизму и произошла наша размолвка. Я не мог продолжать печатать учительских статей Волконского, все о том же: это выходило из программы журнала. Но Сергей Михайлович, как истый пропагандист, не мог простить мне моей редакторской «измены». Обидевшись, он отошел от «Аполлона». Это совпало и с уходом Врангеля, хотя совсем по другому поводу, а именно — после резкого его столкновения с моим соиздателем по журналу — М. К. Ушаковым. В своих «Лаврах» так, не совсем точно, рассказывает о нашей размолвке Волконский, лишь вскользь упоминая мое имя. Если бы не его авторская обидчивость, конечно иначе вспомнил бы он и обо мне,, и об «Аполлоне». Впрочем и тут сказалась его честность и верность дружбе: «Через Врангеля, говорит он, я сошелся с Маковским, редактором художественного журнала «Аполлон». Он открыл мне страницы своего журнала, и в течение четырех лет я был его сотрудником; но затем в 1914 году, и Врангель и я, мы разошлись с редакцией и вышли. Тем не менее, несмотря на неустойчивость личных отношений, несмотря на некоторую неопределенность направления журнала (?), сохраняю об «Аполлоне» самое нежное воспоминание, как о воплотителе того, что было самого прекрасного и самого нарядного в русской художественной жизни. У меня в деревне был весь «Аполлон», от первого номера до последнего».

Вскоре война спутала все карты. Врангель в первый же год погиб на фронте, в роли заведывающего санитарным поездом, Волконский уединился в «Павловке», а Дорновский «Институт» рассыпался.

Однако на писательской деятельности Сергея Михайловича война отразилась скорее благоприятно. Отойдя от петербургских интересов, разлученный с Италией, он глубоко врос душою в русскую деревню. Зная кругом всех мелкопоместных дворян Борисоглебского уезда, хоть чувствуя себя «чужим в чужой среде», занимаясь земскими делами, прислушиваясь к уже бурлящему крестьянскому морю, в заботах о немецких пленных, которыми наводнялась «Павловка», один в своей любовно организованной усадьбе с портретами предков, библиотекой, семейным архивом и «музеем декабристов», Сергей Михайлович выработался за эти несколько лет в мыслителя и писателя широкого охвата и в подлинного художника слова. Тогда была начата им «История декабристов» в трех томах (вышел только первый, остальные пропали

во всеобщей разрухе[10]); тогда же задуманы капитальные теоретические сочинения о выразительной речи и сценическом жесте,[11]) и наконец — «Воспоминания», написанные уже в советской Москве.

Но всего значительнее, мне кажется, в его литературном наследстве то, что тоже еще в Москве зародилось, а несколько позже, уже заграницей, вылилось в книжку, озаглавленную «Быт и бытие. Из прошлого, настоящего, вечного».[12]) Волконский посвятил эту книжку Марине Цветаевой, — с ней он горячо подружился в первые годы революции, когда бежал, переодетый солдатом, из своего разоренного тамбовского гнезда в Москву, где прожил почти три года уроками и лекциями в «пролетарских» аудиториях. Он подробно описывает в третьей части своих «Воспоминаний» — «Родина» — это жуткое время, сплошное свое бедование вместе со всеми не приспособившимися к власти «бывшими людьми». Лекционной его работе покровительствовал К. С. Станиславский, удалось ему даже учредить «Ритмический институт» (в доме Коровина в Малом Власильевском переулке) при поддержке Луначарского. Но ни тот, ни другой идей его не разделяли, а актерский пролетариат слушал и ничего не понимал. Вообще же большевики только терпели чудаковатого князя с его ритмикой и декламацией, звучавшей к тому же совсем не по-московски, но может быть и щадили его за безбоязненную его искренность; даже им импонировало это чистосердечие! «Уж я не знаю, — говорит он, в последней главе «Родины», — чем объяснить, только я никогда не испытал над своими лекциями никакой цензуры. Я говорил им, что всю жизнь относился к людям свободно, без классовых предрассудков, что не для того я испытал ужас революции, чтобы вдруг измениться, что, если я сколько нибудь пользуюсь сочувствием моих слушателей, то не потому, что я перестал быть «буржуем», не потому что сделался пролетарием, а потому что я остался человеком, как это ни трудно по нынешним временам, когда просыпается в людях зверье». На лекциях своих я говорил довольно свободно; во всяком случае, слушатели мои, как коммунисты, так и некоммунисты, отлично знали, каков человек стоит перед ними . . . Я говорил, не стесняясь; никогда, конечно, не говорил в с ё, что думаю, но никогда и не сказал того, что н е думал».

Я уверен, что это совершенная правда. Кривить душой, подделываться, каким бы то ни было образом к большевизму Сергей Михайлович не мог органически, просто — не умел притворствовать . . . Не умел он и ненавидеть. Запальчиво негодовал, но негодование — не злоба.

10) Вышла лишь небольшая его книжка «Декабристы», берлинское и-во «Медный Всадник» 1923 г.

11) Эти объемистые книги (до сих пор неизданные) он обрабатывал и дополнял до последних своих дней. Я познакомился с ними по рукописям у певца А. Дм. Александровича в Париже.

12) К-во «Медный Всадник», Берлин 1924 г.

Мстительное озлобление, непрощающая досада были ему чужды. несмотря на его самолюбивую обидчивость. Он слишком добросовестно ответил себе на все «почему» и «отчего», чтобы не выносить безропотно свершившегося. Он потерял всё, что с детства любил, все, что благоговейно собирал, и многое из того, что было им написано и подготовлено к печати. Он испытал и худшее — неблагодарность тех, кому делал одно добро. Странствуя с места на место, спасаясь от преследований революционных изуверов, из богача он обратился в нищего, его видели босиком на улицах Москвы (записал Кульбицкий); он чуть не умер в городской больнице от сыпного тифа, несколько лет просуществовал в голоде и холоде, ютясь в углу какого-то советского логова, с керосиновой печуркой, и несмотря ни на что, при малейшей возможности возрождался вновь к творческим мыслям, к вере в достоинство и высокое назначение человека.

Помню, как я встретился с ним, уж после бегства его из «царства зла и смерти, что именуется Р. С. Ф. С. Р.», по его определению тогдашней Москвы, — в Праге; я проживал с семьей в окрестности — Ржевница — и собирал материал для выставки «Искусство и быт Подкарпатской Руси».

Мы столкнулись на улице, зашли в кафейню, и Сергей Михайлович рассказывал мне долго о своих злоключениях. Я спросил:

— А в Петербург вы не возвращались?

— Как-же, в опасную минуту неделю скрывался в Петербурге под чужим именем, — и улыбнувшись он добавил: — Мне захотелось посмотреть на свой особняк на Сергиевской . . . Подошел к дому, позвонил. Двери отворил тот же мой лакей, которого вы столько раз видели. Ахнул, когда узнал меня в моем изодранном пальтишке и панталонах с бахромой. Повел наверх, в «свои» аппартаменты, т. е. бывший мой кабинет и столовую. Я был голоден. У бывшего лакея нашлись и хлеб и вино (я узнал бутылку из моего погреба). Ну, потолковали . . . Я стал торопиться, надо было вернуться засветло к приютившему меня другу. На прощание он протянул мне руку и попросил взять от него «подарочек». «Ну, что-ж? Дари!» — сказал я. Тогда он открыл шкаф, вынул один из костюмов бывшего моего гардероба и поднес мне со словами: «Вот, Ваше сиятельство, от меня на память. А то уж очень вы того, обтрепаны!» Я не протестовал и, представьте, не почувствовал никакой досады».

Его отношение к революционному грабежу вовсе не доказывает какого-то христианского смирения. Тут всё то же спокойное и гордое приятие жизни и объективное понимание «причин и следствий». Он куда более стоик, чем христианин, недаром любимый мыслитель его был Марк Аврелий. После крушения императорской России, испытав на

[13]) Роман-хроника. К-во «Медный Всадник». 1924.

себе до последней крайности последствия революции, он уже ничего не требовал «для себя», принимая действительность, как она есть, как логически-неизбежное. В уже упоминавшемся романе — «Последний день» замечание о своем герое Андрее — явно автобиографично: «Он не мог, то есть не то, что не мог, а не хотел ненавидеть. Он знал, отлично знал людскую пакость и все ее разновидности: и дворянскую пакость, и крестьянскую пакость, и революционную пакость и чиновничью пакость. Он все их знал и лично испытал. Но он находил унизительным опускаться до вражды».

Приведу еще цитату из главы «Родины» — «от нигилистов до большевиков»: «Да, наше прошлое умерло; но мы живы, дух наш жив и жизнь зовет нас. Только не в том жизнь, чтобы тратиться на сожаление и потуги к воскрешению умершего прошлого. Мы и сами должны найти в себе силу к тому, чтобы умереть, — внутренно умереть; и самое смерть не должны мы оплакивать, ибо не взойдет зерна, аще не умрет. И я даже скажу, что только тот достоин жизни, кто оказался способным умереть».

Но вернемся к последней (изданной в 1924 году) книге: «Быт и бытие». Это — заостренно-меткие силлогизмы, раскрывающие итоги раздумий о людях, о природе, сияющей «красою вечной», о символике числа, о непроницаемой тайне всего сущего, через которую, за которой мерещится потусторонний свет. Весь подход его к загадке существования и любовное внимание ко всем чудесным подробностям вечно возникающего во времени и неизмеримом пространстве космоса, — есть мудрость, граничащая с поэзией и религиозным угадыванием. Философия отнюдь не специфически умозрительная; в ней больше сердца, чем метафизики: мыслитель не столько отвечает, сколько задает вопросы; при этом его растроганное углубление в поэтизованную «суть вещей» нисколько не противоречит тому, что сам он называет «геометрической складкой своего мышления».

Будучи филологом по образованию (он окончил петербургский университет, был учеником Веселовского по романским языкам), Волконский развил в себе наблюдательность естествоиспытателя и связал с эллинским эстетством, с культом формы, которая казалась ему главным «содержанием искусства», любовное, очень свое, подчас даже ребячливо-наивное обоготворение матери-земли.

Отсюда верность его не только садам Италии,[14]) но и русской деревне. «Можно ли любить Россию, — читаем в «Странствиях», — если не

---

[14]) Он пишет в «Странствиях»: «Невыразима прелесть итальянского сада. Он вас переносит в нечто несуществующее, в мир линий и передвигающихся перспектив; он погружает вас в какую-то отрешенность. Оттого ли, что, попадая туда, мы чувствуем себя оторванными, но в итальянских садах есть что-то блаженно-усыпляющее. И при этом — напряжение жизненного самочувствия. Страшно; это какое-то «non cogito, ergo sum».

любить русскую деревню, да вообще не способен деревню любить? В этом, мне кажется, наибольшая причина той пропасти, которая лежит между иностранцем и Россией. И не по отношению одной только России это пробел: я думаю, что вообще знают только половину жизни те, кто не знают настоящей деревни».[15])

Книга «Быт и бытие» состоит из главок, посвященных размышлениям на самые разные темы. Книга в свое время была замечена, но скоро почти забыта, давно я нигде не встречаю упоминаний о ней. Между тем она заслуживает высокой оценки. Говорить о ней трудно, хочется говорить словами автора. Но и это трудно; хотелось бы цитовать сплошь, страницу за страницей. Еще труднее из отдельных и как бы импрессионистских мыслей-афоризмов вывести последовательное мировоззрение автора; однако все эти отчетливые мысли органически связаны между собой и ведут к единству духовной личности, т. е. к единству ее трансцендентного б ы т и я на фоне имманентного б ы т а.

При этом, в своем предисловии, обращаясь к Марине Цветаевой, Волконский сразу оговаривает и необходимое условие для того постижения мира, что открылось ему к старости: освобождение от бытовых пут: «Помню, Вы как-то сказали, что сочинили себе девиз, — обращается он к Марине Цветаевой, — „Mieux vaut être qu'avoir". Вы правы. „Avoir" это — быт, „être" — это бытие. Из тех, кто много «имеют», мало кто знает настоящее б ы т и е; кто мало «имеют», те, может быть, знают лучше, хотя не уверен, сомневаюсь и в этом. Зато те, у кого о т н я л и то, что они «имели», те знают, х о р о ш о знают. И это понятно. Естественно и справедливо, что тот, у кого отнято, понимает лучше цену того, чего отнять нельзя».

Волконский доказал на своем жизненном опыте, насколько важна свобода «неимения». Дожив до старости в изгнании, потеряв все, что давал ему прежний быт, он почувствовал себя богаче и моложе, он действительно увидел Божий мир «новыми глазами». «Зрелище жизни! — восклицает он в главе «Одиночество», — кто те, кто сохраняет способность этого зрительства и радость им доставляемую? Ведь это радость детских глаз... Какое сокровище сравнится с этим?»

Мудрость бедности дала ему эти «детские глаза». Он подвел итог накопленным впечатлениям, углубил свою любовь к природе, познал красоту ее закономерностей и связь ее с высокими порывами духа. Наблюдения над жизнью, анализ чувственных явлений, — как тень и свет, дерево, человеческое тело, свод небесный, — приобрели для него

---

[15]) Запомнилось мне в его «Последнем дне» такое описание усадебного уголка: «Наконец был дальний угол сада, к опушке, когда в гору подниматься, даже уж и не сад. Это был как бы остаток старого леса. Там была дикая растительность, деревья росли по прихоти, меж ними много кустов, высокая, иногда непролазная трава, изобилие полевых цветов: желтая, белая кашка, лилвый одыханчик, красная, как герань, боярская спесь, огненная арника, и в мае настоящие ирисы, лиловые с беленькой на выгнутых лепестках бороздкой».

значительность трансцендентной символики; во всех мелочах и мимолетностях мира отразилась для него вечность.

Свою книгу он начинает с тени... Что такое тень? «Тень есть новый вид существования. Это есть превращенная жизнь, утонченная, упрощенная. Да, упрощенная, а вместе с тем осложненная, ибо никакая тайна не проста, а тень таинственна, жутка, и в этом ее отдельность, ее самостоятельность». «Ни тени — последняя степень несуществования: тень — последняя плотность на пороге бесплотности, и когда нет «ни тени», то значит, нет ничего. Понятно, — тень есть подтверждение, подтверждение существования, и только сама тень не бросает тени, хотя и существует. Вот почему, сводя к ничтожеству земное наше существование, сказал поэт: «тень, бегущая от дыма». Чего же меньше?.. А другой, много, много раньше его сказал: «Жизнь человека есть сновидение тени». Но как захватывающе прекрасно это сновидение!

«Пифагорейцы... сказали, что суровый закон пожелал, чтобы с необходимостью сочеталась властность». Как же сочетать эту необходимость, властную, тяжкую, с той прелестью, которой веет от нее, с тем разнообразием капризности, с какими она себя проявляет? Нет, — не одна в природе — необходимость, другой великий мыслитель, Гумбольд, сказал про ту же природу, что она «есть царство свободы». Дивное сочетание! Что может быть надежнее необходимости, и что прельстительнее свободы? А вместе с тем — что сравнится с жестокостью необходимости и с грозностью свободы? И как решиться сказать — что желательнее: необходимость опоры, или безграничье выбора? И, наконец, что дороже: безопасность в подчинении или риск при праве выбора? В мучительной двойственности пребывает человек и всегда стремится к сочетанию и всегда ищет середины и всегда жаждет слияния, воздыхает к примирению закона и свободы»... Вот каким образом, от любования тенью древесных листьев и стержня солнечных часов, и ночи, поглощающей день, — тени, этой середины между материальным бытием и инобытием, — Волконский подходит к проблеме человеческого порыва и примиряющему единству. И так же неожиданно-последовательно, в другой главе, он говорит о дающем тень дереве: «От дерева покой. Стелется ли дуб длинными ветвями раскидистой шапки, — он осеняет. Выскáкивает ли из окружающей кудрявости высокий столп пирамидального тополя, — он стережет. Вислыми прядями возвращается ли к земле плакучая ива, — грустная, она прощается. В сухой дали, на знойном трепете степного воздуха, среди ослепительной равнины темнеет ли купа вётел, — они зовут к воде. От дерева, вкруг дерева — покой». «Беспокойство не пристало дереву. Оно прекрасно в бурю, растрепанное, взъерошенное, но это — картина страдания». От ветра и тяжелого дождя дерево страдает...

Дождь! «В падении дождевой капли то же, что в падении всякого зрелого плода. Она тоже «созрела», она совершила великий путь от земли в небо и обратно на землю. Какой прообраз нашей жизни с ее взлетами и падениями! Сказано — «в землю возвратишься», и пар небесный в землю возвращается. И возвращение это не должно быть страшно ни капле, ни кому другому; оно благостно. Только в человеке благодушия нет, а конец сам по себе благостен. Мудрый Марк, благостный Аврелий... сказал человеку, что он должен умирать с тою же покорностью, с какой с дерева своего падает олива, — «благословляя землю, которая ее принимает»...

И эту мысль о смиренной смерти он продолжает так, возвращаясь к дереву: «Материя в землю возвращается, чтобы в земле переродившись опять выйти из земли. Ведь утешительно! Ведь, если материя не пропадает, то ужели дух слабее ее? В этом обмене есть своего рода возмещение за ту жестокость, царящую в мире животном, в силу которой все живущее друг друга пожирает: каждое живое существо — и жертва, и убийца. В природе неодушевленной этого не ощущаем, и отсюда воспитательное значение дерева»...

Каким естественным кажется переход от этих раздумий о дереве к мыслям о Боге: «Конечно, существование Бога может стать вопросом точки зрения. Но природа? Не будем задаваться розыском того, на чем Его упразднение о с н о в ы в а е т с я, и удовольствуемся ясностью причин, которыми оно в ы з ы в а е т с я. Любовь к природе — источник любви. Любовь н е н р а в и т с я тем, кто проповедует и воспитывает в людях ненависть».

Волконский не договаривает, не разъясняет своего „sic est", по примеру апостола; вообще — о религиозном своем утверждении он предпочитает говорить молча. Можно сказать и общée: ему, так четко округляещему свои силлогизмы, дороже всякой осуществленности порыв к осуществлению, дороже достигнутого надежда на счастье достижения. Это и высказывает он в главе — «Незримая весна»: «Ожидание радости, — раскрытые ворота в будущее... это есть радость по радости; вместе с тем это есть одно из наших соприкосновений с беспредельностью, потому что предельный день, день радости не наступил... Неотличимость предела ставит душу нашу перед прообразом вечности. Вечность не страшна, вечность притягивает... Страшен именно предел, всякий конец, последняя инстанция».

И в этом — правда поэзии. В сущности Волконский все время размышляет, как поэт, для которого логика лишь подсобное средство, а цель — свет непостижимый. Его Бог и есть священная непостижимость. Поэт «все мимолетности, все безвозвратности переносит в вечность, делает их навсегда незыблемыми и всегда невозвратимыми. И нет бренности, которая не была бы ему дорога. Он все принимает, — если он поэт, — он как некая сокровищница бренности».

Тут, в главе «Пределы и беспредельность», очень знаменательна ссылка на Пушкина, классически холодноватого, мудро-уравновешенного и так пылко убеждающего. «Как сочетать эту холодность, — спрашивает Волконский, — с горячим отношением к жизни? И как сочетать эту глубину лирики с отсутствием всякого копания в самом себе? Непревзойденное сочетание и никем не осуществленная полнота, круглота, сферичность. Никогда радости без грусти, никогда горя без надежды. Проливной дождь при ярком солнечном сиянии — вот Пушкин. . . И какое продолжение земных мерок в безмерности потустороннего: «Светит месяц», «ночь ясна». Я бы сказал — геоморфизм, подобно тому, как есть антропоморфизм, когда мифология создавала богов по человеческому образу: то — человекообразие, а это — земнообразие. Бесконечное — по образу конечного, безмерное — по мерке мерного. Как же вместить ограниченному разуму неподдающееся уразумению безграничие? Иначе не вместить, как при помощи знакомых образов, — отмеренных, отсчитанных, прожитых, испытанных. И вот сливается образ земной со значением неземным, и все приобретает силу двойственности».

„S'ingolfa nell infinita", сказал Тасс о реке, вливающейся в океан. «Замечательно здесь слово ‚s'ingolfa', — говорит Волконский, — от слова ‚golfa' — «гавань»: ей бесконечность служит гаванью. Не всякий способен на такое упразднение предельности, но я думаю, что настоящее углубленное мышление немыслимо для того, для кого пределы имеют объективную ценность. Мысль должна перешагнуть, а перешагнуть можно только через предрассудок. Но предрассудки так же стары, как мудрость. По крайней мере вот, что я читал у одного китайского мудреца, — а что же старее китайских мудрецов? ‚Размеры безграничны, время бесконечно. Условия не неизменны; пределы не конечны. Таким образом, мудрец смотрит в пространство и не считает малое слишком малым, а великое слишком большим, — потому что он знает, что нет границ размерам'.

«И так же нет границ, — немного дальше говорит уже от себя Волконский, — ни классовых, ни национальных в человечестве: в них задыхается наше сознание, и мы ищем, мы ловим, — как заключенный ловит сквозь окно луч солнца, сквозь форточку струю воздуха, — мы ловим всякое проявление жизненного единства».

Это голос «свободного гражданина вселенной». А вот признание музыканта, страстного поклонника Вагнера, признание композитора-любителя, для которого земное, предельное, перестает существовать в звуковой небесности: «Из всех творений человека музыка больше всего способна выносить за пределы. Развиваясь в одном только времени, она упраздняет пространство: вместо двух категорий, в которых мы живем, — только одна. И упразднена та категория, что больше всех пре-

делами грешит. Вместо трех измерений, в которых мы живем, только один — длина; когда мы в музыке пребываем, для нас не существует «где?», ни «откуда?», ни «куда?»: музыка есть торжествующее «нигде». Но и единственное музыкальное измерение — длина — развивается не в пространстве, а во времени. Не отвечая на вопрос «когда?», отметая понятие «никогда», музыка есть торжествующее «всегда». Н и г д е и в с е г д а. Этими двумя понятиями упраздняются: пространство целиком, а во времени — пределы... Здесь же мы прикасаемся к близости музыки со светом. Свет есть наименьшая телесность в пространстве, в том, что мы воспринимаем зрением; музыка есть наибольшая телесность во времени, в том, что мы воспринимаем слухом. Вот почему в изображении невидимого, бесплотного мира живописцы прибегали к сочетанию света и музыки; вот почему в картинах вечного блаженства видим ангелов, в солнечных лучах играющих на музыкальных инструментах. Свет как наименьшая пространственность и звук как ощутимая длительность, и сочетание их — как наипростейшая зрительно-слуховая формула вечности, беспредельности».

А вот и другой подход к той же теме — математический, вопрос разрешается на этот раз стихами: «Одно из труднейших для понимания слов, — говорит Волконский в той же главе («Пределы и беспредельность»), — слово «бесчисленный», т. е. «такой, который н е и м е е т числа. Это превосходит мое земное понимание больше даже, нежели отсутствие пределов и концов! Без числа! На числе построена вселенная. «Отними у предмета число, — сказал Блаженный Августин, — останется прах». Вселенная тоже «предмет», и выйти мыслью из власти этого «предмета» свыше наших сил. Такое существоание вне условий, не укладывается в разум. Во всей известной мне поэзии знаю лишь строки Тютчева, где существование мыслится в наибольшей возможности отрешения от условий пространства, времени и тяжести, — они съедены с в е т о м:

Душа хотела-б быть звездой, —
Но не тогда, как с неба полуночи
Сии светила, как живые очи,
Глядят на сонный мир земной, —
Но днем, когда, сокрытые как дымом
Палящих солнечных лучей,
Они, как божества, горят светлей
В эфире чистом и незримом.

Здесь вся материальность существования съедена светом, пределы в свете тонут, и предельность светом поглощается. В земных условиях существования свет, конечно, больше всего дает ощущение отсутствия пределов и ближе всего подводит к беспредельности».

Как музыка соприкасается со светом, так и математика соприкасается с поэзией: «Одно из наибольших удовлетворений в миросозерца-

нии — случаи слияния двойственности в единстве... И когда это проявляется в мире нравственном или в сопоставлении духовного с материальным, тогда к удовлетворению чисто физико-математическому прибавляется всё то, что дает нам «образ». Тут в физику и геометрию вливается художество, и тогда удовлетворение получает совсем особый, исчерпывающий характер. И что дает его? По-моему, — формула. Формула дает удовлетворение, в котором познаем слияние»... Думаю, что ,вдохновение' есть собственно — посещение формулы»... «Такова настоящая роль геометрии в таинственных путях творчества»... «Центр и окружность лежат в основе этой мировой геометрии: принцип бесчисленности — в окружности, принцип единичности — в центре. Стремление в едином слить бесчисленное присуще человеку. Не имея возможности познать, вместить в себе, он вмещает в единицу, которая становится носительницей несовместимого. Отсюда — символ».

Затем, в главе «Загадка», Волконский приводит переведенный им отрывок из Гёте (помеченный 1778 годом)... Конечно, Гёте! От пушкинской «круглоты, сферичности», от тютчевской трансцендентности так очевиден путь к гётевскому эзотерическому природолюбию. Приведу лишь заключительные слова этого поистине гениального отрывка о природе, с заключительными словами: «Ее венец — любовь. Только через любовь можно к ней подойти. Она пролагает пропасти между существами, а все жаждут объятий. Она все разъединила, чтобы все связать. Глоток-другой из кубка любви, — и на всю жизнь самые тяжелые испытания она возмещает»...

«Что сказать? — восклицает взволнованно автор «Быта и бытия», — удивительный (в подлиннике) язык этого отрывка, проникающее его вдохновение, неоспоримость этой геометрии, в которой перекликаются строфы и антистрофы, как двухклиросные песнопения, — напоминают по построению псалмы». Но «конечно, не коленопреклоненного псалмопевца признаем мы в этом крепко на земле стоящем и челом в грозовые тучи ушедшем человеке».

Не менее значительная из глав в этой глубокой книге глава — «Чет и нечет». «Вселенная построена на числе, — следуя пифагорейцам, заявляет Волконский, — нерушимостью числа держится. Число не может быть иное, как четное и нечетное...

«Два — страшное число. Сами того не подозревая, мы всегда бежим от двух, мы ищем третьего. Поставленные между двух полярностей, мы жаждем третьего, ибо не можем жить в двух, а только — в одном. Все в жизни в полярностях выражается: свет и тень, далекое и близкое, глубокое и высокое, я и всё, все и никто и т. д., и т. д. А мы должны жить и можем жить только в одном, в третьем. «Третье» это то, что является результатом нашего Я, нашего вмешательства, выбора, решения».

«Три есть первый нечет после единицы. Три вместе с тем самый совершенный из нечетов, потому что составлен из трех единиц; в нем нет никакой примеси чета: 1, 1, 1. В нем средний стержень — единица, и оба крыла тоже единица. Эта чистота тройственности издревле почиталась. Отсюда же почитание треугольника. Ведь треугольник — первое «три» в геометрии. Оттого, вероятно, в теософии треугольник обозначает — мысль».

Дальше, после анализа симметрии, всегда горизонтальной, Волконский говорит о символическом преимуществе вертикали: «В вертикали есть полярность, которой в горизонтали нет. Посмотрите! В вертикали есть вверх и вниз. В горизонтали есть — право и лево... Верх и низ — стремление не только в разные стороны... но стремление к разным целям, к целям, пребывающим в положении борьбы, даже вражды. Право и лево не имеют философского различия, а верх и низ — это значит — Высота и Глубина».

Автор подходит к раскрытию последней правды этой символической геометрии, в приложении ее к строению человеческого тела и к его духовной сущности (геометрический антропологизм, или антропометрия): «Скрещивание трех линий под прямым углом, говорит Волконский, дает — один отвес и две горизонтали, схему трех измерений: высота, длина и ширина. Одна, вертикальная, пройдет сквозь голову через все тело, вниз в землю, вверх в небо. Если ее продолжить, то один конец упрется в центр земли, другой утеряется в бездонности небесного пространства. Это будет — линия высоты. Другая линия, горизонтальная, выйдет в спину и выйдет через грудь. Если ее продлим вперед, она, опоясав земной шар, другим концом вернется сзади, упрется человеку в спину. Это будет — линия длины. Третья, тоже горизонтальная, пронижет человека из бока в бок. Если продлим ее концы, они потеряются в правой и левой бесконечности. Это — линия широты».

По линии высоты (глубины) располагается все, что утверждает усиление духовного начала в человеке. Наибольшее раскрытие мимического радиуса — одна рука вверх (указание на небо), другая вниз (указание на преисподнюю). Это есть линия единства, концами уходящая в противоположности... Эта линия, высотно-глубинная, есть линия разума, мысли, памяти, напоминания. В смысле времени, это есть углубление настоящего мгновения, остановка... Линия личности, личного утверждения, личной силы... В смысле умственном — линия знания, в ней — ответ. В смысле мистическом, линия высоты есть — вера». Из этой символической «антропометрии» вытекает и символика христианства...

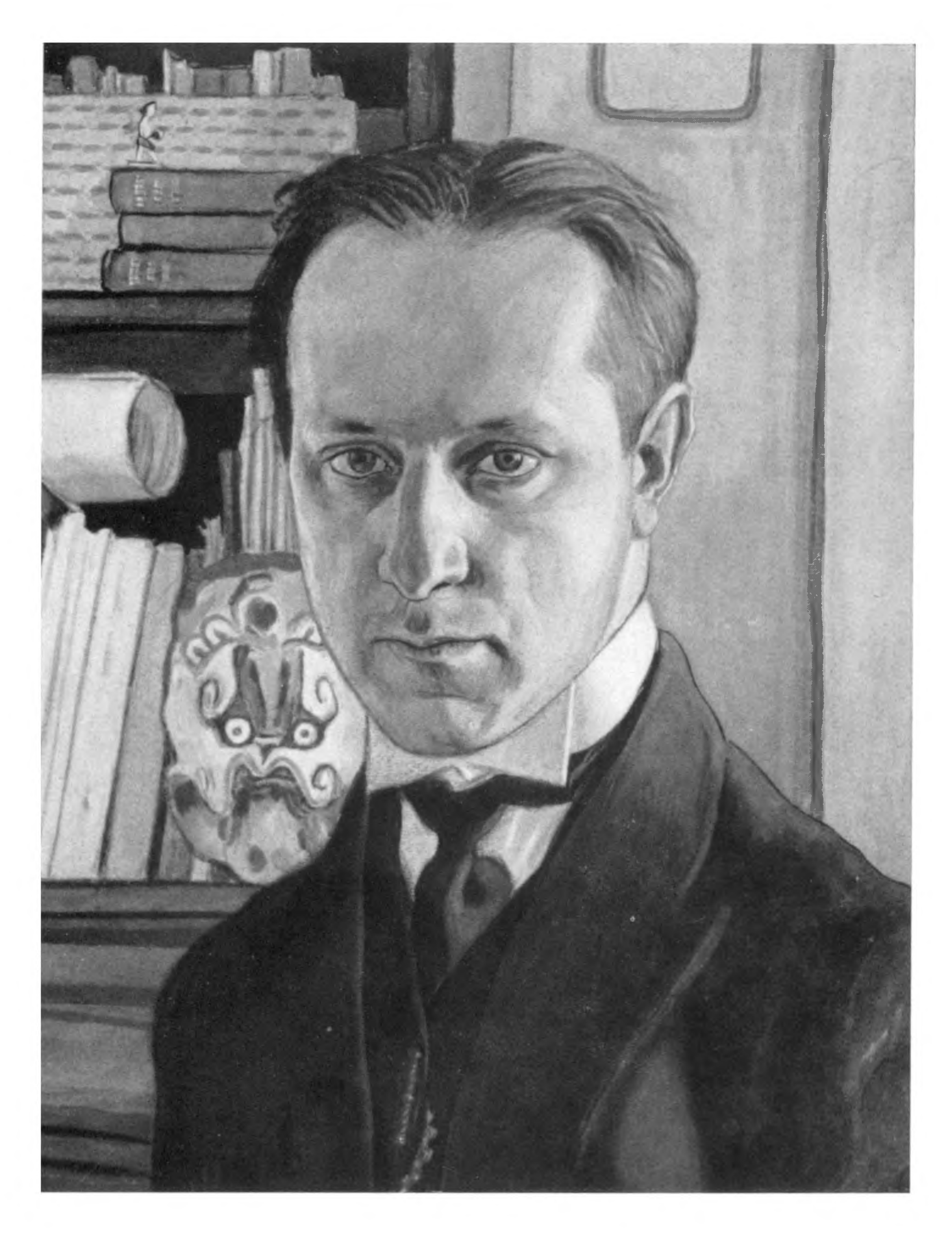
Автор говорит еще многое в развитие темы «чет и нечет», перенося «принцип из земных трех измерений в область нравственных сил, руководящих человеком (о его хочу, могу, долженствую), и в

предпоследней главе роняет глубокие мысли об уважении к истине, о революционности в искусстве, о Тютчеве. Наконец, в главе заключительной „Orbis et umbra", посвященной солнечным часам, он приводит собранные им афористические надписи «по путям-дорогам, по площадям городским, на стенах ратуш и церквей, в укромных уголках общественных и частных садов, перед входом или над воротами кладбищ», — на многих языках.

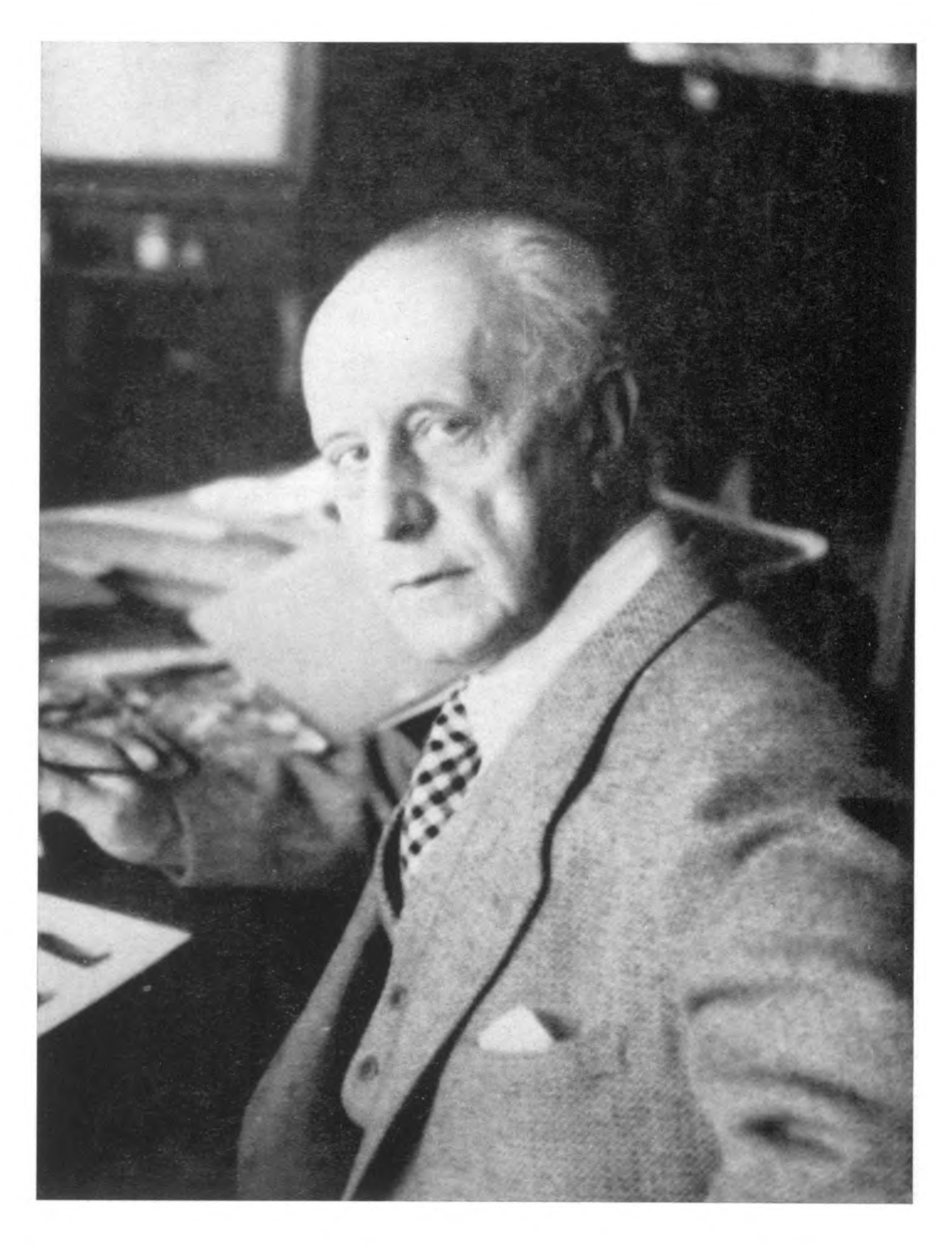
В течение долгих лет, видимо, записывал Сергей Михайлович эти изречения-напутствия «прохожему», скитаясь по свету и размышляя неотступно о великой тайне бытия — о «Времени и Смерти, Солнце и Тени». Солнечные часы, или «Диалы» (от английского „dial" представлялись ему символом сущего. Надписи вещали: „In una si muove"; „Scis horas, nescis horam"; „Quot horum lapsus, tot ad mortem passus"; „We schall die all" (созвучие с „dial"); „Elle fuit hélas"; „Panta skia" (всё — тень), и совсем кратко — „Praetereunt" (проходят) или „Fugit" (бежит).

Всю жизнь он любовался преходящими тенями и ловил убегающий час. Благоговейно и безропотно, стоически принимал боль жизни, радуясь тому, что она ему дарована, неведомо «для чего», но не «напрасно и случайно», как вырвалось у поэта, а во исполнение вышнего непостижимого предначертания...

Так на заключительных страницах «Быта и бытия», вспоминает он любимого учителя своего Марка Аврелия: «Вечный спутник человечеству: вечный спутник нам всем, путникам, был спутником и мне. Ни в ком не чувствую такую родственность мышления и настроения в вопросах Времени и всех связанных с ним, как в нем, в этом императоре. Ни в ком не ощущаю столь близкое соприкосновение ценности и бренности, ясности сознания и сознания неясности, как в миротворящем Марке»...



МСТИСЛАВ ДОБУЖИНСКИЙ. *Автопортрет (масло), 1909 г.*



МСТИСЛАВ ДОБУЖИНСКИЙ. *Фотография, 1959 г.*

Мстислав Добужинский-график

(1875—1953)

Мстислав Валерианович Добужинский — его творчество, да и весь облик, стройный, по европейски сдержанный, чуть насмешливый — может быть самое петербургское из всех воспоминаний моих о Петербурге...

Странный, необыкновенный город Петербург. Автор «Преступления и наказания» называл его самым фантастическим на земном шаре, оттеняя какой-то особый прозаизм Петербурга, его миражную будничность, его посюстороннюю жуть. «Умышленный» город — сказал еще Достоевский и выразил некую сущность Петровой столицы, призрачной Северной Пальмиры, с ее сумасшедшей историей, с ее великодержавным лоском и провинциализмом, с ее особняками и промозглыми питейными заведениями — рядом с ее проспектами, чугуннорешетчатыми набережными, рынками, пустынными площадями и захолустными переулками, и вечной слякотью, и гнетущим мраком зимой, и летнею пылью, и сумеречными весенними ночами, и неизбежными наводнениями осенью, когда палит пушка Петропавловской крепости, сотрясая стены политических казематов, и ветер, петербургский, ни с каким другим не сравнимый, «отовсюду дующий» ветер, обдает лица прохожих колючей изморозью...

Но не таким только вспоминается мне Петербург, город Раскольникова и злополучного Акакия Акакиевича, и Аполлона Аполлоновича (из романа Андрея Белого). Я вижу и тот, другой, «Старый Петербург», величественно строгий, но почти ласково выплывающий из туманов прошлого, Петербург братьев Трезини, Растрелли, Тома де Томона, Воронихина, Баженова, Захарова, — Петербург, каким Достоевский его не видел, но видел Пушкин, каким представляется он на литографиях начала девятнадцатого века и каким полюбили его художники в начале двадцатого... И мерещится еще третий, мой собственный Петербург, до боли памятный, — Петербург неизгладимых детских впечатлений, оттеснивших все остальные, Петербург, с которым смешиваются воспоминания о первых печалях и восторгах сердца: о беготне на горке у памятника Петра, о балаганах на Царицыном лугу, о первых рождественских ёлках, об откидных ступеньках кареты, доставившей меня в

первый раз в Большой Театр, и обо всем таинственном игрушечном мире детской, прекрасном, как позже не бывает ничто и никогда.

Можно ли примирить между собою эти три столь разных Петербурга: полубред «Записок из подполья», мечту ретроспективистов «Мира Искусства» и сон-воспоминание младенческих лет? Примирить так, чтобы не каждый Петербург волновал отдельно, а все вместе — дополняя друг друга, сливаясь в художественное целое? Примирение я нахожу в графике Добужинского. Для меня волнующая прелесть этой графики в «петербургскости», одинаково близкой и Достоевскому, и Пушкину, и ... Андерсену. Положительно не знаю, какая нота звучит у него сильнее. Они созвучны в его искусстве, соединяющем элегичность, навеянную альманахами тридцатых годов и панорамами «Санктпетербурха», и лукавую романтику по детским воспоминаниям, и поэзию неизъяснимой городской жути. Я имею в виду не один петербургский пейзаж Добужинского, но весь аромат его графической лирики: какую-то насыщенность «Петербургом» в кавычках этих рисунков, отдающих по большой части старинкой и в то же время заостренных иронией современника, чтущего детские сны и от снов переходящего так естественно к сказкам-будням Города. Добужинский всегда грезит и всегда наблюдает, любит и посмеивается, оплакивает дни минувшие и связан с явью, жестокой, мучительной, подчас безотрадной, подчас увлекающей терпким волшебством. В Добужинском отлично уживаются эстет, забавник и психолог: эстет, сентиментально оглядывающийся назад на милые петербургские могилы, на милую русскую провинцию времен очаковских, забавник, умеющий как никто очаровать игрушечной чертовщиной, психолог, более глубокий, чем это кажется на первый взгляд, знающий цену искушениям и призракам жизни.

Так я ощущаю индивидуальность Добужинского, сквозящую в каждом его рисунке, в каждом штрихе, и это ощущение воскрешает во мне Петербург, оставшийся где-то позади, щемяще-близкий и далекий, — самый русский и самый нерусский город в России, поистине фантастический и умышленный город, прекрасный и уродливый, хмурый и ласковый, просторный и тесный, юноша-город в сравнении с другими европейскими центрами, и до чего дряхлый, до чего веющий неизбывною грустью исторических реминисценций ... Добужинский — весь от Петербурга и от эстетической культуры «Мира искусства», такой типично петербургской. Конечно только в Петербурге, духовной и физической родине европеизованной России, и могла сложиться или, точнее, окристаллизоваться эта культура дилетантствующего европейства, которой как бы подведены итоги художествам и бытовым очарованиям послепетровских веков.

«Мир Искусства» — целая эпоха и теперь еще не вовсе закончившаяся как будто, не взирая на художественные сдвиги десятилетий: эпоха декоративной выдумки, стилизма и лирического гротеска. Я подразумеваю прежде всего живопись и графику, но это определение

можно отнести с оговоркой и к литературе, и даже к музыке... «Мир искусства» ретроспективен, мир-искусники — энтузиасты старины. Но в то же время, мы знаем, мир-искусничество как мировоззрение — отнюдь не уклон к художественной консервативности, а напротив последовательное принятие всех находок и соблазнов новаторства. Влюбленность в прошлое никогда не мешала мир-искусникам увлекаться, хоть и не заразиться, «современностью», вплоть до крайностей самой злободневной моды. Не сказалось ли тут влияние всё того же Петербурга, влияние антиномий, столь национальных, свойственных этому странному, необыкновенному городу?

Двойственность художественной идеологии, унаследованная Добужинским, как и многое другое, от старших друзей по «Миру искусства», достигает в его творчестве своеобразной остроты. Больше, чем кто-нибудь, он всегда в двух мирах: в очарованной стране мертвых и на земле живых. Константин Сомов, тот кажется ни разу не изменил возлюбленным своим призракам, не изменил просто потому, что не мог не дышать воздухом отчизны «сто лет тому назад». Александр Бенуа усиленно рвался прочь, на свободу, из колдующей тишины осеннего Версаля и написал этюды в Бретани, в Лугано, в Крыму, чтобы почувствовать себя современным пейзажистом; Стеллецкий давно сделался неуклонным стилистом, воспринимающим все и вся по древне-иконописному; Судейкин был и остался пленником кукольных фигурок, соскочивших со старинных лубков и дедовского фарфора; Лансере, Билибин, покойный Нарбут, Чехонин, Митрохин и другие стилисты, к ним примыкающие, если и не лишены сознания реальности, то во всяком случае чужды тому, что французы называют: „peinture de chevalet". У многих это чувство как бы атрофировалось под влиянием непрерывного стилистического искуса.

Мы знаем, тут-то и обозначилась демаркационная линия между старыми мир-искусниками и младшим поколением, тяготеющим к экспрессионистской «актуальности» (хотя и не преодолевшим, на мой взгляд, привычки стилизовать). Младшее поколеие упрекает «старших» в подражательности, в творчестве из вторых рук, в пренебрежении жизнью, вот этой, мимо текущей, изломанной, лихорадочной, трамвайной и автомобильной жизнью улицы, динамизмом своим и угловатостью изгоняющей все хитрые красивости старого искусства... Короче говоря, двойственность мир-искуснической идеологии, нашедшая красноречивого защитника в лице Александра Бенуа, двойственность вкуса, которому нравится и то и то, и стилистическая реминисценция и революционное «все по новому», привела к расколу в среде самого «Мира искусства», наблюдаемому не со вчерашнего дня.

Добужинский, конечно, стилист, но он не пленник прошлого. Он неугомонный перебежчик из страны мертвых в «актуальность» нашего бесстильного бытия, наших городских будней, волнующих подчас перспективами футуристского Эйнштейновского царства. Если он боль-

шею частью и ретроспективен, то скорее по техническому навыку, а не от связанности воображения. Одновременно его тянуло, и властно тянуло, в другую сторону, и не составляло для него никакого труда, стряхнув старокнижность, подойти к теме без призмы стиля. В особенности — когда дело касалось городского пейзажа. Недаром его назвали «художником города». Он умеет с глазу на глаз с каким-нибудь излюбленным мотивом, передать внимательным штрихом не столько формальную структуру, сколько линейную выразительность городского куска, — одушевленность кирпичных и бетонных громад с трубами, оконными дырами и гримасничающими вывесками, с заборами в афишах, сонными фонарями и провинциальными тумбами вдоль тротуаров. Такие мотивы избирал он часто: — монументальное нищенство домов-ульев, убогую фантастику дома-тюрьмы, стены облупленные дождевыми потоками, прокопченные фабричным дымом, углы столичных окраин и жалкие захолустья с подслеповатыми, сгорбленными лачугами и вековой грязью глухонемой провинции, каких немало было в мое время чуть ли не в центре Его Величества Петербурга...

Не только у развалин, поросших мхами, не только у переживших столетия зданий-мавзолеев — своя душа, нелюдимая и настороженная; у домов и домиков, и у небоскребов, громоздящих к небу узкие этажи, почернелых от житейского смрада, изъеденных приливами и отливами людского потока, тоже душа, бередящая мысль жалобой одушевленных неодушевленностей. И чем неказистее наполняющая их жизнь, тем иногда фантасничнее их молчание. Пещерами троглодитов кажутся вдавленные в землю подвалы, зубцами первобытных кремлей — мансарды и слуховые окна над крышами; как сигнальные башни торчат дымоотводы, а телефонные столбы с перекладинами похожи на виселицы. Неугомонно копошится, стонет и ропщет за их стенами озабоченный, усталый человек... Но бывают минуты, когда даже вблизи они кажутся необитаемыми, отошедшими в вечность руинами, и тогда их затишье — как тишина кладбищ. Бывают и другие минуты, когда от их недвижимости исходит странное напряжение. Они напоминают притаившихся чудовищ; вот-вот зашевелятся спины крыш и, как щупальца, расправятся коленчатые водостоки, и зевнут ворота, и засверкают хищными зрачками ряды окон...

Такие минуты бывают часто в глуши петербургских закоулков — ведь они любят сумрак, а есть ли город сумеречнее Петарбурга? И есть ли город, где около парадных господских улиц, на которых не позволялось, еще на моей памяти, лавки открыть и прогромыхать ломовику, были такие безнадежные закоулки, вопиющие к небу о нищете, такие непроездные мостовые в аршинных выбоинах и деревянные дома-карлики, и заваленные мусором дворики, и огороженные пустыри, и тупики с подкравшимися друг к другу, словно заговорщики, крылечками, и с помойками на самом виду, и с какими-то неизвестно

для чего поставленными будками, и с канавами, заросшими репьем и ромашкой.

Не о таких ли местах размышление Достоевского в его «Белых Ночах» — помните? «В эти места как будто не заглядывают то же солнце, которое светит для всех петербургских людей, а заглядывает какое-то другое, новое, как будто нарочно заказанное для этих углов, светит на всё иным, особенным светом. В этих углах выживается как будто совсем другая жизнь, непохожая на ту, которая возле нас кипит, а такая, которая может быть в тридесятом неведомом царстве, а не у нас, в наше серьезное, пресерьезное время. Вот эта-то жизнь и есть чего-то чисто фантастического и горячо идеального, чтобы не сказать до невероятности пошлого».

Сколько раз страсть к бродяжничеству заводила и меня в эти столичные углы, — уж я не говорю о Гавани, о Петербургской Стороне, о Песках, — совсем поблизости от улицы Ивановской, на которой я жил, и всегда мерещились мне в этих углах, как издали и сейчас, подкрашенные акварелью или пастельными карандашами, рисунки Добужинского: задумчивая исповедь петербуржца, умеющего подстеречь говорящее безмолвие и многолюдное безлюдие притаившихся домовлоговищ.

В этой графической исповеди Добужинского много и других страниц, совсем не «от Достоевского», а посвященных Петербургу прошлых царствований и русской ампиро-николаевской провинции, старой Вильне и старинным кварталам Лондона, так удивительно напоминающим именно Петербург, как заявил мне Добужинский, возвратясь из этого города городов с пачкой путевых зарисовок... Наконец, один из последних его трудов — литографии, навеянные пейзажем Петербурга в годы революции. Естественно, что я не могу судить, не видав его в эти годы, о проникновении художника в меланхолию столицы, обреченной событиями на временное запустение. Знаю только, что очень печален и красив, по новому красив и печален и по прежнему обворожительно необыкновенен и жуток, город Петра на этих литографиях Добужинского.

Еще дряхлей его недревняя дряхлость, уводящая мысль к дням первых императоров, строителей его европейского великодержавия; еще строже силуэт Петропавловской крепости, этот герб Петербурга, прокалывающий золотым шпилем ладожские воды Невы; еще угрюмей колоннада зимнего Исаакия, о котором кто-то из поэтов (не помню кто) сказал: «На нем трех царств изображенье — гранит, кирпич и разрушенье»; еще загадочнее сфинксы около Кокориновской Академии, задумчивее «Львиный мост», липы Летнего Сада, аристократическая панорама Английской набережной и ряд других пейзажей столицы, словно обезлюдевшей навсегда, приобщенной суровому безмолвию всеуравнивающей земной вечности... Как бы в подтверждение этим мыслям, появилась в Петербурге своеобразная декоративность смерти, никак

не свойственная его возрасту, — картина полная гибели и разрушения, развалины заглохших или выгоревших домов, до которых никому нет больше дела, почти такие же руины, поросшие «мхом забвения», каким завораживает Рим Пиранезе.

Прежде в Петербурге не было руин, не могло быть, но «настроение развалин» всегда в нем было, я уверен — даже во время цветущей его молодости. Иначе... не написал бы Пушкин «Медного Всадника», не так бы написал, словно ноябрьское наводнение 1824 года —для него (в 1830 году) событие-легенда давно минувших лет. Иначе не был бы так дряхл Петербург и у другого певца его, Достоевского, так призрачно-дряхл, будто бы — наваждение весь этот гигант всероссийский и суждено ему сгинуть столь же внезапно, как он возник из мглы финского приморья «на берегу пустынных волн». Иначе не полюбили бы его «любовью старины» художники «Мира искусства» и не окрасили бы этой щемящей любовью своего творчества, и не стал бы «Старый Петербург» излюбленной темой модернистов, воспитавших свой вкус в свободных мастерских Парижа и Мюнхена.

«Старому Петербургу», главным образом, посвящена и собственно книжная городская графика Добужинского. Пейзажи современного города, о которых я нейчас говорил (включая и литографии), графичны по манере, но многое в них относится к «живописному рисунку»; обнаруживая графический навык автора, они остаются трехмерным изображением. Переходя к плоскому изображению пером, т. е. рассчитанному на украшение книжной страницы и, во всяком случае, приближающемуся к виньетке, Добужинский предпочитает строгие линии старинной архитектуры чудовищностям современной улицы. По несколько раз стилизованы им такие мотивы Петербурга, как старый «Чернышев мост», «Фонтанка», «Александринский Театр», «Новое Адмиралтейство» и т. д.

В этих работах заметно влияние Лансере, Остроумовой-Лебедевой, от которых унаследована им отчасти манера: тонко-стилизующий обводящий контур — от первого, пейзажная старогравюрность — от второй. Но стилизация Добужинского менее строга. Рядом с зодчеством для него никогда не утрачивает занимательности человек: осколок архитектурной красоты не заслоняет окружающих анахронизмов: замысел строителя, имя рек, поэзия старинного городского «ансамбля» заколдовывают, но не убивают живой жизни вокруг с ее произволом, бытовыми черточками и гримасами. Это особенно чувствуется в больших стилизованных композициях, например — в «Провинции» из Русского Музея. Тут «страна мертвых» неожиданно превращается в страну курьезов, в смешной и трогательный гротеск, жуть прошлого застывает улыбкой настоящего. Стилист-Добужинский становится рассказчиком, насмешливым иллюстратором, подмечающим какую-то игрушечность всего ненужного больше, всего случайно уцелевшего. Восковой кук-

лой кажется мертвец в гробу, когда мы смотрим со стороны, забыв о чувстве утраты, и столь же кукольны памятники прошлого: здания и сады за ампирными решетками и маскарадные пышности мавзолеев или когда-то грозные, а теперь столь невинные пушки на древних кремлях, и старомодные кареты, и ридикюли прабабушек. Эти реликвии обращаются в игрушки для взрослых, когда иссякают элегические слезы и хочется смеяться от грусти над «слезами вещей» и над собственными слезами.

Добужинский знает, что игрушечность как-то особенно присуща Петербургу, его старине и бесчисленным чертам его быта, от которого еще недавно веяло забавным пережитком прошлого (теперь — не знаю). Его оштукатуренные и раскрашенные в разные цвета кирпичные здания с колоннами и лепными карнизами, — белые на охре, точно склеенные из картона, — его булыжные мостовые горошинами и покривившиеся тумбы, давно отслужившие свою службу и существующие для того, чтобы на них наезжали экипажи; его выбегающие на панель подъезды с декоративными швейцарами; полосатые будки и прохаживающиеся возле них столетние заводные гренадеры в чудовищных меховых киверах башней (я вспоминаю то, что было тогда, когда еще не было петербургских развалин); его извилистые канавки, по которым снуют пыхтящие финляндские пароходики, царапая вздутые свои бока о столбы пристаней то на правом, то на левом берегу; горбатые каменные мостики и деревянные мосты на барках через Неву, напоминающие исполинских сороконожек, протянувшихся от Зимнего Дворца к Бирже и от Патронного завода к клинике Виллье; водосточные трубы, льющие фонтаны дождевой воды, и зеленые кадки, откуда вода выплескивается на тротуары; дворники с бляхами у гостеприимно отпертых ворот; извозчики, неистово машущие возжами, понукая пузатых лошадок-лилипутов с длинной шерстью и спутанными гривками; городовые, вооруженные огромными шашками и прозванные «фараонами», вероятно за недоступность чувству жалости; пестрые вывески с золотыми коврами и сахарными головами, булочные крендели, ялики, черные шары на пожарных каланчах, ползущие «кукушки», надутые «собственные» кучера, не терпящие, чтобы их перегоняли, и сколько еще всяких обще-российских и чисто-петербургских достопримечательностей, — разве не просится все это в окно игрушечного магазина, разве все это «всерьез», разве это не выдумка Щелкунчика детям на ёлку?

Иронизовать над пережитком — такая же потребность человеческой души, как гадать о будущем и мечтательно хоронить счастливое прошлое. Ретроспективное искусство склонно к иронии. Вот почему иронисты — и Бирдслей и Теодор Гейне, и Сомов, и Бенуа, и Бакст, и Судейкин, и Билибин . . . Ирония, смешок (сквозь слезы, как у Сомова, а то и без тени сентиментализма) над всем ушедшим и уходящим в даль времени, характерная черта петербургской графики этого столе-

тия. Александр Бенуа заразил ее «скурильностью», лукавой улыбкой над прошлым, придал театральную кукольность графическим призракам, повествующим о жеманстве и роскоши версальского «большого» века и блестящих петербургских монплезиров. Он же указал новый путь издателям книг для детей, ограничивавшимся прежде подражаниями немецкой романтике. В Петербурге под влиянием Бенуа создалась школа иллюстраторов, в творчестве которых старопетербургские мотивы переплетаются с образами из королевств сказочника-Андерсена. Все эти по-николаевски марширующие «оловянные солдатики» и «городки в табакерках», стилизованные под александровский ампир, и принцессы в елизаветинских робронах — улыбка взрослых, столько же играющих в старинные игрушки, сколь забавляющих ими ребят. Кустарная игрушка позавчерашнего Петербурга (ее традиция не вовсе умерла до последнего времени) сама по себе повлияла на графику. Иллюстрации Нарбута, например, пропитаны ее влиянием. Немногим меньше Нарбута обязаны этому источнику сказочник-Билибин, юморист-Чехонин, кукольник-Бенуа и «детский» Добужинский. Не только детский . . .

Дух русской игрушки, отразивший исторические маскарады Петербурга, вселился и в графику для взрослых, игрушка приобщилась всему фантастическому ладу художников, иронизующих влюбленно над прошлым «самого умышленного города на земном шаре». И несомненно, что-то сближает эту петербургскую «мечту в двух измерениях» с литературной традицией, определенно выраженной в русской литературе от времен Пушкина: мотив городского волшебства, заостренного грустью и насмешкой, мотив невероятного и будничного, нелепого и вещего, забавного и жуткого, как городские сказки современника Пушкина . . . Гофмана.

Я не уверен, можно ли говорить о влиянии берлинского фантаста на автора «Медного Всадника» и «Пиковой Дамы», но влияние на Лермонтова последнего периода («Сказка для детей», «Неоконченная повесть»), Гоголя («Невский проспект», «Нос», «Портрет») и уж конечно на Достоевского, не говоря о многих других, не подлежит сомнению. Из писателей тот же Гофман. как и близкие им писатели — Блок, Кузмин, Ауслендер, Сологуб, Андрей Белый, а заодно и новый «театральный театр», летосчисление которого Мейерхольд начинает с Блоковского «Балаганчика». Эта любопытная связь «Мира искусства» с литературной пушкинско-гоголевской традицией, мне кажется, недостаточно отмечена. Недостаточно освещена и роль Гофмана в истории русской литературы . . . Но я не хочу отвлекаться в сторону.

Гофманщина присуща почти всей графике Добужинского, хотя прямых совпадений его графических образов с образами автора «Кремонской скрипки» и немного. Я называю в этом случае «гофманщиной» не романтику Гофмана и не повествовательную театральность (котороя так чувствуется у Достоевского!), а колдовство Гофмана-Щелкунчика,

лукавую чертовщину, поминутно вспыхивающую фосфорическим огоньком в рассказах, где ирония перепутана со всамделишной жутью, так что не знаешь, верить ли автору или не верить, улыбнуться или отдаться сладостному литературному испугу...

Добужинский начал украшать детские книжки в 1908 году (первая его графика появилась в «Мире Искусства» в 1902 г.). Вскоре нарисованы иллюстрации к столь гофманскому «Ночному Принцу» Ауслендера (в «Аполлоне»). Из собственно-иллюстраций литературных произведений, исполненных до того, я вспоминаю лишь несколько малозначительных рисунков к «Станционному Смотрителю» Пушкина и к Крыловским басням (в хрестоматии «Живое Слово»). С тех пор иллюстрационный труд Добужинского значительно возрос, особенно за последние годы, хотя и не идет в сравнение по количеству с фейерверком его виньеток, обложек, фронтисписов, надписей, книжных знаков, эмблем, проспектов, заглавных букв, издательских марок и других декоративных работ, давших ему славу лучшего нашего «книжника». Неутомимый художник наложил печать своего вкуса, и прямо и косвенно, на большинство художественно изданных в России за четверть века книжек...

«Ночной Принц» Добужинского (четыре страничных иллюстрации, заглавный лист, концовка) — типичный петербургский blanc et noir, рисунки пером, с четкой, упорной обводящей линией, местами подправленной гвашью — в оригинале, и с ярким противоположением черных и белых пятен. Композиция свободна, не следует никакому старому образцу, но плоскостная стилизация, с уклоном к гротеску, определенно «ретроспективна», как и весь дух Ауслендеровского рассказа, а шрифт и виньетки заглавной страницы напоминают о николаевском бидермейер. Для Добужинского особенно характерна именно русская готика, больше чем ампир или какой-нибудь другой стиль, хотя стилизовал он одинаково мастерски в любом стиле.

Неслучайно конечно проникновение в Петербург готики только при Николае Павловиче, вместе с усилившимся влиянием немцев. Стиль империи, несколько запоздавший в России, как и многое другое, был последним отблеском античного идеала строгой простоты и равновесия. Западным романтикам в ампире стало тесно, совершенно естественным явилось в посленаполеоновскую эпоху возрождение готики, которую «открыл» еще в молодости Гёте. Но готика не имела корней в России, ампир продолжал цвести до самых последних дней александровского царствования.

Возлюбив «Старый Петербург», мир-искусники влюбились в александровский ампир. И тем не менее русским романтикам двадцатого столетия готика духовно ближе. Готические ноты нет-нет проскальзы-

вают и у Бенуа, и у Лансере, и у Нарбута. Они звучат постоянно в графике Добужинского. Узор многих его обложек можно назвать модернизованной готикой: заостренный, стрельчатый орнамент, колющие линии, зигзагами рассыпающиеся рамки, узкие шрифты, обилие эмблем, напоминающих геральдические знаки тайных рыцарских орденов. Мне вспоминаются, например, фронтиспис лермонтовской «Казначейши» (1912) и, по стилю похожий на него, но значительно упрощенный, доведенный до линейного лаконизма, заглавный лист «Культуры театра» (1921 г.). В этой «колючести» Добужинского есть что-то исключительно присущее ему, забавнику и психологу, иллюстратору Пушкина («Барышня-крестьянка», «Скупой рыцарь»), Карамзина («Бедная Лиза»), Лермонтова («Казначейша»), Гоголя («Портрет»), Лескова («Тупейный художник»), Достоевского («Белые ночи»), Андерсена («Свинопас»).

Какой многозначительный подбор имен (следует добавить и имя Гофмана, которого Добужинский неоднократно принимался иллюстрировать), и как вскрывает их сопоставление пристрастие художника, переводящего на язык плоского рисунка свое, современное, ущемленное прошлым мироощущение...

Различно подходит Добужинский и к каждой из перечисленных тем, но в чем-то главном всегда «совпадает с самим собой», даже в тех случаях, когда ограничивает себя рамками много раз использованного шаблона. Можно не быть в восторге от «силуэтов» Добужинского, уступающих в грации китайским теням Сомова и Нарбута, но шутливая романтика его «Барышни-крестьянки» всё же отнюдь не стилистическое упражнение во вкусе силуэтистов-бидермейер, а признание современника, долго плутавшего в стране мертвых и обращающего к живым меланхолическую и усмешливую улыбку петербуржца. И карамзинская «Бедная Лиза», и «Казначейша», и «Тупейный Художник» не только обретают в рисунках Добужинского образный колорит эпохи: они уязвляют мысль трепетом призрачной жизни, жизни кукол, подобранных художником среди хлама того театра марионеток, который называется: И с т о р и я. Меньше всего в них антикварного педантства: они такие, а не другие, потому что он — такой, а не другой. И тем же останется он, переходя от «Бедной Лизы», выцветшей и невесомой, как цветок, долгие годы хранившийся в семейном альбоме, к видениям «неромантического романтика» петербургских закоулков — Достоевского, чтобы погрузиться и погрузить нас в больные сумерки его «Белых ночей». А дальше? Дальше так естественно уйти с головой в детский мир Андерсена. Разве есть что-нибудь мудрее детского мира для того, кто не потерял способности любить эту мудрость?

В книжках для детей иллюстрации Добужинского, — обычно сдержанные, скупые на цвет, чаще черно-белые или слегка подкрашенные

в два-три тона, — становятся цветистыми, занятно пестрыми, волшебствующими и гротескно шутливыми. Но они сохраняют все ту же колючесть линии, все то же «готическое настроение» узора. Разговаривая с детьми, Добужинский остается Добужинским, не притворяется ребячливее, чем он есть, так же как, обращаясь со взрослыми, не боится графических ребячеств. Ни притворяться, ни быть равнодушным он не умеет и не хочет. Как бы ни казалась проста, а то и незначительна графическая задача, он вкладывает в нее всего себя, свои раздумия и выдумки.

Еще недавно я любовался его «Свинопасом» в издании Гржебина (1917). Это очень сказочно, очень уводит от действительности... т. е. вернее от миража, который современным человеком зовется действительностью, будто достоверно лишь то, что видят люди, лишенные фантазии... Ведь кто знает, сказки не действительнее ли жалкого опыта глаз, ослепших для чуда? Во всяком случае, сказки долговечнее. Веками и тысячелетиями мерещатся человечеству, живут в образах красоты все те же волнующие «небылицы», и бесследно исчезает воистину призрачный мир так называемой реальности, всегда иной, текучий, меняющийся, зыбкий, ибо не сыскать двух душ, которые бы воспринимали его одинаково... Да правда ли, что рядом с явью телесного опыта нет другой яви, прозреваемой вдохновением? Мне иногда кажется, что если бы люди серьезно, без малейшего колебания, ответили утвердительно на этот вопрос, искусство перестало бы существовать. Оно продолжается, потому что самые трезвые разумники на белом свете втайне колеблются: а вдруг правда не «это», а «то»?

Добужинский, я убежден, никогда не сомневался, что правда — именно «то». Отсюда заразительность его фантазии. Он из породы мудрецов, умеющих обращать жезлы в змей. Недаром вдохновитель его — Гофман, художник, всем воображением ощущавший, что невероятное «то» всегда сторожит неверное «это», и стоит только преодолеть банальную косность рассудка, чтобы уйти в другое бытие и выпить на брудершафт с самим чортом. Ощущал это, как известно, и величайший реалист Достоевский. Ощущал и антипод его, Тургенев, удививший под конец жизни трезвенную интеллигенцию «Кларой Милич»... Надо сознаться, меньше всего была задета правдой чуда русская живопись XIX века. Не потому ли так долго не было в России ни детских иллюстраций, хоть сколько-нибудь не ремесленных, ни вообще книжного искусства? Графика не может обойтись без «чудес» — такова ее природа. Самый скромный украшатель книги, если он график, а не попиратель «законов книги» (хотя, может быть, и отличный рисовальщик, гравер, офортист), должен почувствовать себя немного магом, чтобы слить с поверхностью книжной страницы художественный образ. Почему?

Может быть стоит несколько пояснить мою мысль, дабы стало понятным, что я называю «магией» Добужинского. Слово это к искусству применяется обычно в метафорическом смысле. Мне бы хотелось дать ему несколько иной оттенок. Конечно нельзя, не впадая в шарж восстанавливать чернокнижничество по поводу книжной виньетки, но и безответственная метафора здесь тоже вряд-ли достаточна. Книжная графика — искусство в двух измерениях. Это существенное отличие ее от «живописного рисунка» (термин Н. Радлова, см. книгу «О современной русской графике», 1916 г.) вызвано не только тем, что графический рисунок, украшая страницу, должен сливаться с нею, а не прорывать ее «третьим измерением», но тем, что третье измерение не нужно графике, в то время как нужно живописи, что напротив особенная выразительность графизма — в плоском изображении. Вот эту выразительность я и называю «магической». Отказ от пространственной глубины, подмена перспективного изображения плоскостным, превращает линию в условное начертание. С точки зрения декоративной целесообразности плоскостность приближает рисунок к шрифтам набора и ко всему двухмерному организму страницы. А с точки зрения выразительности? Мне кажется, не так уж неуместно сказать, что графика сродни... заклинательному знаку. Графический рисунок (в идеале) как бы утрачивает изобразительный смысл, становится средством прямого художнического внушения. Правда, внушение обращено не к злым или добрым гениям, а всегда лишь к тому злому и доброму гению, каким является для художника читатель иллюстрированной им книги, но все-таки график гораздо откровеннее и хитрее, чем живописец, заклинает, не только изображает. И я говорю: магия. Чтобы признать это, вовсе не необходимо вернуться к вере в пентаграммы средневековых кабалистов... Но в «эстетическом» плане что-то от пентаграммы, без сомнения, унаследовано графикой: некое колдовство. Оно есть, конечно, в любом украшении искусства, и все же графика ближе к древнему источнику.

Магический элемент совсем, было, улетучился из графики в эпоху ее «медного» расцвета (гравюры на меди), в эпоху не друживших ни с какой мистикой энциклопедистов, а позитивный девятнадцатый век почти не делал различия между книжной иллюстрацией и «картинкой» в книге, — догмат натурализма исключал эстетику «магического» начертания. Лишь при наступлении новейшей эпохи книжное искусство заострилось снова подлинным духом графизма. Вместе с гравюрой на дереве возродилась средневековая мистика. Самое старое сделалось самым новым. Достаточно вспомнить столь впечатляющие иллюстрации Дудле к Метерлинку. Конгениальность поэта-мистика и иллюстратора обнаруживается в них с убедительностью почти безпримерной. Людям, не взволнованным этой страницей «начертательной магии» (иначе никак не скажешь), лучше и не браться за анализ художественных явлений. Изумительно выражают потустороннего Метерлинка,

углубляя иррациональность слова иррациональностью черно-белых штрихов, эти рисунки во вкусе готических ксилографий, насыщенные полуверой современника в правду непознаваемого.

Чем графичнее графика, тем естественнее ее тяготение к мистике. Чем больше удаляется она от живописного рисунка, тем резче показывает оккультность своей природы. Я отметил уже стилистический «готизм» Добужинского, связанный с его литературными пристрастиями, с пристрастиями художника, живущего одновременно в двух мирах... Отсюда — магия Добужинского. Не столько даже в иллюстрациях, как в виньетках, в орнаментальных излишествах и недоговоренностях пера. Но это не магия Дудле, неулыбающаяся, неуклонная, суровая и страдальческая, — магия Добужинского усмехается и шутит, как болотный огонек, перескакивая с предмета на предмет, заводит в лабиринты карликовых цветников, рассыпается точками, разбрызгивается лучиками, завитыми змейками, щетинистыми волютами, заинтриговывает эмблемами, дразнит эротическим намеком. Он любит повествовательный узор, вскрывающий какую-то суть литературного произведения и словно усмехающийся над обвороженным читателем: фейерверки извилистых пятен и зубчатых линий, звезды, полумесяцы, арабески, светильники, копья, стрелы, проколотые сердца, шпаги, маски, мальтийские кресты, знаки зодиака, ключи Соломона... осколки романтических волшебств, которыми он пользуется, как начертательным алфавитом, выбирая отдельные его буквы и сочетая их всегда по-новому.

Со стороны техники это типичная графика пера, не резьбы по дереву. Линия Добужинского, по большей части, выцарапана, закреплена нервным и неглубоким нажимом; она шершавит, цепляется за бумагу, то и дело обростает зубчиками и выпускает шипы, лапки, усики... Художник ни разу не испытал своих сил в деревянной гравюре, но занимался офортом, а в последние годы пристрастился к литографии и восстановил полузабытую технику, как он назвал, «гратографии», т. е. рисунка, выскобленного иглой или пером на черной, асфальтовой бумаге. Иллюстрации его (1922 г.) к «Леску» М. Кузмина (в особенности «Гофманский лесок»: окно с серпом луны и горбатый кот), подлинно волшебны.

Техника Добужинского менялась с годами, как у всякого художника, и заметно совершенствовалась. От первых опытов в юмористическом журнале «Шут» до последних иллюстраций к «Петербургу» Достоевского пройден длинный путь всяческих преодолений. Путь постепенного овладения ремеслом и последовательного претворения многих влияний. У Добужинского можно учиться тому, как вырабатывается художник, мастер не по наитию, а вследствие упорного развития своего дара. Он не талант только, но и труженик. В течение почти полувека он шел неуклонно вперед, не успокаиваясь самодовольно на

найденном приеме, искал новых и новых способов уточнения и упрощения графической мысли.

Примкнув к «Миру искусства» и занявшись книжной стилизацией, он естественно подчинился влиянию старших стилистов «Мира искусства», Бенуа, Сомова, Лансере, и общего их наставника — Обри Бирдслея. Увлекся тонким филигранным штрихом: тем, что сам назвал впоследствии «вытачиванием линии». Можно сказать, что в первые десять лет, приблизительно, эстетика этой выточенной линии, унаследованной от иллюстратора уайльдовской «Саломеи», явилось для него главным содержанием графики. Он добивался, сосредоточенно, не щадя усилий, изысканной декоративности книжного узора, действительно «филигранил» его как ажурную драгоценность. Это был культ ювелирной стилистики пером. Исключительно — пером. К литографскому карандашу он почти не прикасался еще (известна только одна случайная юношеская его литография 1898 года). Чуждой осталась для него и техника кисти, доведенная до такой маэстрии японскими каллиграфами и воспринятая, например, Александром Бенуа. Японцы его восхищали, однако подражать им он не хотел. Не поддался он и очарованию «живого рисунка», которым тот же Бенуа любил щегольнуть на страницах «Мира искусства». От восемнадцатого века Добужинский унаследовал пристрастие к силуэту, но страстью его было именно выточенная линия. «Сухая» техника пера, в противоположность «жирной» каллиграфии кистью, более всего отвечала графическому его мышлению. Он работал настойчиво, облюбовывая подробности, хотя, как мне думается, филигранная стилистика уже в то время его не удовлетворяла, он искал выхода из заколдованного круга «бирдслеевщины» . . .

Сразу определившемуся предпочтению к технике пера Добужинский остался верен и позже, но его отношение к линии, к филигранной свободе, с годами заметно изменилось, отчасти под влиянием той идеологии формотворчества, которую принято называть кубизмом. Да, кубизм «задел» Добужинского еще в эпоху, когда казался враждебным всему, что поощрялось «Миром искусства». Ни в чем, может быть, не проявилась так «вторая природа Добужинского, тяготение к правде сегодняшнего дня, не взирая на любовь к стилям минувшего и к декоративной стилизации: лишнее подтверждение той двойственности (отнюдь не разлада) которую я отметил вначале, как лейтмотив его творчества. Современные акценты искусства дóроги Добужинскому не меньше, чем воскрешенная традиция. И доказывают это не одни его позднейшие рисунки. Так, будучи преподавателем в школе Званцевой (я хорошо помню выставки этой школы), он прививал ученикам никак не ретроспективность, а внимание к природе, я бы сазал, под сезановским углом зрения. Из первой поездки в Лондонв 1906 году он вернулся уже в достаточной степени «революционизованным». Дальше — больше. «Геометрия» Добужинского не случайная прихоть, он при-

шел к ней исподволь, изучая систематически искусство Запада. Пришел однако не с тем, чтобы отречься от прежних кумиров. Старый Петербург и новая Европа как-то неожиданно уместились на кончике его пера. В особенности обнаружилось это после вторичной поездки в Париж и Лондон (в 1914 году).

Влияние кубизма на Добужинского тем интереснее, что выразилось не в каких-нибудь внешних заимствованиях у последователей, а, так сказать, во внутренней структуре его рисунка. Он вовсе не сделался кубистом, не изменил навыкам молодости, но по-своему претворил графическую суть кубизма: упрощая линию, подчиняя ее творческой воле не декоративным «вытачиванием» только, а геометризацией, доводя подчас книжный рисунок до кубистского схематизма.

Это не всё. Надо помнить, изучая манеру Добужинского, что одновременно с выработкой упрощенной, послушной сознанию линии, прихотливо-выточенной или геометрически заостряющейся, одновременно с претворением ксилографической тенденции и внушением кубизма его влекло и в «противоположную» сторону: от матерства, от формы, закаленной в графическом горне, к свободной скорописи пером. Свидетельствуют об этом и ранние его работы, но художник в период первоначального своего книжного искуса еще слишком ограничивал себя, добиваясь «техничности», чтобы давать волю беглому штриху. Лишь со временем, пройдя долгий путь самопреодоления, он разрешил себе манеру, я бы сказал — «эмоциональную», непроизвольную, в отличие от того, что является сознательно-волевым графическим умением. И тут, если угодно, признак той же «двойственности». В иных иллюстрациях Добужинского строгая линейная ритмика вдруг сменяется быстрыми рисуночными росчерками, мельканием коротких черточек, нервными «загогулинами», безусловно выпадающими из рамок собственно-графики, приближающими ее к живописному скэчу «по впечатлению».

Несомненно: на свободном штрихе Добужинского отразилось его увлечение рисованием с натуры. Он много рисовал с натуры в годы войны. Я видел, еще в 1914 году, его альбомы путевых набросков с фронта, куда он ездил в качестве художника Красного креста вместе с бароном Н. Н. Врангелем, — в них отпечатлелся Добужинский-зарисовщик, остроумный наблюдатель-экспромтист, каким я не знал его прежде. Этот военный опыт определенно повлиял на многие последующие иллюстрации художника, — «Свинопас», и «Принцесса на горошине», «Калиостро», — и побудил приняться опять за офорт (1918 г.). С тех пор чаще и чаще «двоится» его манера. Ксилографические прямые и параболы чередуются с импрессионистской штриховкой; четкая петербургская стилизация, более или менее заостренная колючими, «готическими» мотивами и кубическими «углами», переходит в живой, легкий набросок.

Я сожалею, что у меня нет перед глазами всей графики Добужинского (хотя бы и в приблизительных репродукциях). Лишь тогда я

взялся бы проследить, шаг за шагом, этап за этапом, это восхождение художника от подражательного очерка пером к завершенному стилю. Не располагая таким материалом, я принужден довольствоваться тем, который сохранился в моей памяти «от петербургских дней» и дополнен попавшими мне на глаза книжками, выпущенными позже в России, да несколькими оригиналами у берлинских издателей. Быть может, я и упущу кое-что существенное в огромном графическом наследстве Добужинского, которым долго не перестанут интересоваться любители книжного украшения и начертательного волшебства.

Я помню дебюты Добужинского в «Мире Искусства» (1901-2). Ему исполнилось уже двадцать шесть лет, — он родился в 1875 году. Сначала поместил он несколько виньеток. В них явно сказывалось, помню, влияние Лансере, успевшего выработаться к тому времени в блестящего мастера-«ампириста». Но индивидуальность Добужинского обнаружилась сразу — в усмешке, которой не знал всегда задумчивый и пластически строгий Лансере. Усмехался Александр Бенуа, да иначе. Не надо забывать, что Добужинский начал карьеру рисовальщика с сатиры. В том же 1902 году были напечатаны в «Шуте» его злободневные карикатуры. Я представляю их себе смутно, но осталось впечатление едкости, не слишком злой, скорее — шаловливой.

Первый «Петербург» художника появился тогда на открытых письмах Общины св. Евгении. Технически робки еще эти тщательные миниатюры, щеголявшие суховатой обводкой пером и цветными гравюрными заливками, и все же свой стилистический пошиб так им присущ, что со времени их издания можно говорить скорее о подражании Добужинскому, чем о подражании самого Добужинского. Он не заимствовал, он учился у старших товарищей и пробовал силы.

Когда карикатура была заброшена, началось серьезное изучение старопетербургских стилей, шрифтов, книжной каллиграфии. Любовь к декоративной букве, вытекающей из орнамента, спаянной с орнаментом в графическое целое, сразу определила характер его книжного творчества. В то время как Сомов, импровизуя свои прелестные черные или подкрашенные узоры, менее всего заботился о буквах и шрифтах, а Бенуа и подавно, Добужинский под влиянием Лансере захотел специализоваться в области собственно-прикладной графики и быстро достиг отличных результатов.

В «Мире искусства» 1903 и 1904 годов появились уже многочисленные его надписи с росчерками и без росчерков, косыми и прямыми шрифтами, тщательно вырисованные, вдумчиво вкомпанованные в страницу. Мастерски исполнены заголовки и фронтиспис в «Русской школе Живописи А. Бенуа; титул, заставки, архитектурные силуэты в «Музее Александра III» (барона Н. Н. Врангеля), фронтиспис «Архангельское» в «Мире искусства». Из открыток Общины св. Евгении это-

го года почему-то всего отчетливее запомнились «Ворота Камероновой галлереи» Царского села. Значительно самостоятельнее стали и виньетки, — они связаны школьной стилистикой, но уже обольщают подчас неожиданным оборотом графической мысли. Но главное внимание художника отдано букве, замене типографского знака рисунком от руки, четким и точным, однако не механически правильным, с едва уловимыми неровностями, утолщениями и кривизной, «приятной для глаза».

Впрочем, тут, может быть, необходима оговорка. Увлечение «Мира искусства» нарисованными заголовками (и виньетками!), если и оправдывается эстетически (можно сказать, что художественно нарисованный шрифт красивее наборного, так же, как ручной набор красивее машинного), то с точки зрения книжной тектоники — еще большой вопрос: в какой степени допустим чисто-рисуночный элемент не в рукописном, а в самом обыкновенном печатном издании? Как бы хитро ни приноравливал художник рисунок своих букв к типографской странице, — заголовки, титульный лист, надписи на обложке набором, если красив набор, лучше «вяжутся» с книгой, чем графика... Очередная задача графиков не вставлять рисунки в набор, а создавать новые прекрасные шрифты (русский шрифт, кстати сказать, после изъятия твердого знака требует реформы: иные согласные «убегают» из слова без замыкающей его закорючки твердого знака).

«Мир искусства» украсил русскую книгу и осмыслил прикладную суть графика, но вызвал и злоупотребление книжной декоративностью. С легкой руки Лансере и Добужинского вдруг показалось, что достаточно расцветить книгу заставками, виньетками, надписями и нарядить в оригинальную обложку для того, чтобы книга стала «художественной». Еще недавно сам украшатель ведь и не знал часто, что он украшает, и не принимал ни малейшего участия в типографском построении книги. С тех пор значительно утончилось отношение к делу, и эта новая утонченность уводит прочь от художественной каллиграфии и виньетки к изысканному наборному стилю обложки, фронтисписа и т. д. Есть предметы, которые нельзя украшать, не нарушая некстати роскошью их структуры. Современная книга становится одним из таких предметов. Декоративные мотивы на ее обложке и страницах кажутся навязчивыми. Особенно, если сама книга издана не по типу роскошных изданий, а расчитана на широкий спрос и должна быть общедоступной. Главной областью графики всегда останется иллюстрация. Поскольку иллюстрованная страница книгу украшает, и книга будет украшена. Но «виньетизм» и заглавная каллиграфия отойдут, пожалуй, в область предания. «Мир искусства», а затем «Аполлон» характерны тем, что придали русской заботливо изданной книге не всегда ярко выраженный, но всегда присутствующий, ретроспективный отпечаток, повернули ее к XVIII веку, к ампиру, к тридцатым годам. Вероятно, это было нужно для восстановления графической традиции, утерянной в предшествующие десятилетия, но с другой стороны, современный протест

против книжных декоративных излишеств во имя конструктивности — законен.

Добужинский-график нарисовал около восьмидесяти обложек и ни разу, ни единственного разу, не повторился! Каждая обложка Добужинского — своеобразный графический микрокосм и новая идея декоративного заполнения прямоугольной поверхности.

Вспоминаются обложки Добужинского, очень пышные, — использован каждый дюйм бумажного листа, до краев его доходит орнамент, обрамляющий заглавие, ветвясь в стороны густыми арабесками.

Вспоминаются другие, состоящие почти из одной надписи в медальоне разнообразнейших очертаний: ромба, многоугольника, овала и т. д. Есть с иллюстрационным содержанием, и есть геометрически беспредметные; выдержанные в каноне определенного стиля и являющие фантастику чистейшей воды; в несколько цветов и однотонные; с рисунком, ярко выпирающим наружу, и наоборот с рисунком, оттененным, как нежная вышивка. У одних надпись композиционно подчеркнута (что как будто и вызывается прямой задачей обложки: громко называть книгу и автора), у других — буквы заглавия запутались в узоре и читаются с трудом. Одни замысловаты, как умеет быть замысловат Добужинский, выдумщик бесподобный, к услугам которого неиссякаемый графический рог изобилия, другие щеголяют простотой, пластическим лаконизмом, как например, столь мне памятная обложка «Аполлона»... Словом, почти о всякой обложке можно написать отдельное исследование, разобрать ее стилистические частности, ее композиционный лад, ее связь с текстом книги и т. д. Добужинский всегда блещет новым приемом, умело избегает и ремесленничества, чего никак не скажешь об очень многих графиках, «успокаивающихся» на какой-нибудь из своих удач.

Первые обложки Добужинского появились в том же, отмеченном уже 1904 году: к «Уставу Кружка Любителей Изящных Изданий» и к «Намекам и обликам» Ходыревой. В следующем 1905 г. он отвлекается опять в сторону сатиры — с политическим привкусом (рисунки в журнале «Жупел»). Но затем наступают годы, особенно щедрые на обложки. Создается «Шиповник» во главе с Копельманом и Гржебиным, и художник, нарисовавший популярную марку этого издательства, дает графические фантазии на тему «Город» в первый альманах «Шиповника» (под заглавиями: «Будни» и «Праздник») и фронтиспис «Смерть» — во второй альманах, украшает аллегорическими композициями «Март», «Ноябрь», «Декабрь», Революционный календарь Бурцева, и обложками — серию книг, выпущенных тем же издательством: «Политические сказочки», «Мелкий бес» и «Тяжелые сны» Ф. Сологуба, «Рассказы» Б. Зайцева, «О мистическом анархизме» Г. Чулкова, «Гойа» Бенуа, «Морщинка» А. Ремизова, собрание сочинений Кнута Гамсуна

и др. Четвертый и седьмой альманахи «Шиповика» выходят тоже в его обложках.

Это было время зарождения новых издательств в Петербурге и Москве, с уклоном к изощрениям модернизма. Для издательства «Факелы» Добужинский рисует обложки к «Победе смерти» Сологуба, к «Стихам» Верлена в переводе Сологуба и к «Весной на Север» Г. Чулкова; для «Эона» — к «Часам» и «Чортову логу» А. Ремизова; для «Оры» к «Трагическому зверинцу» Зиновьевой-Аннибал, к сборнику стихов «По звездам» Вячеслава Иванова и к альманаху «Цветник ор». Одновременно в эти 1905-1908 годы, он сотрудничает в сатирических журналах «Адская почта» и «Сатирикон», а также в «Золотом руне» Н. Рябушинского. Работает и для ряда других издательств: для Евгениевской общины, «Пантеона» (фронтиспис к «Зовам древности» Бальмонта), «Сириуса» («Пруд» А. Ремизова), «Ежегодника императорских театров» (инициалы), для журналов: «Парижанка» (заглавный лист первого номера) и «В мире искусств», выходившем в Киеве, и выполняет ряд графических работ для московского издательства «Мир».

Со времени появления обложки «Намеков» Ходыгревой прошло четыре года. Художник успел завоевать себе славу изысканнейшего каллиграфа и виньетиста. Его штрих стал уверенным, и заметно улучшился самый рисунок: силуэт анатомической и предметной формы, несколько вялый в ранних работах. Орнаментовка некоторых обложек этой поры уже выдает будущего «готического» Добужинского, гофманиста и игрушечника, а в виньетках, например, к «Царскому селу» А. Бенуа и в заставках «Золотого руна» стилистическое его мастерство достигает полной убедительности. Он еще скуп на книжные иллюстрации (несколько рисунков к Пушкину, Крылову, Метерлинку), но темперамент иллюстратора ярко вспыхивает хотя бы в таких революцинных рисунках, как «Октябрьская идиллия» в журнале «Жупел» (улица, следы крови, забытая на мостовой детская кукла).

Годы 1909 и 1910 являются для меня каким-то водоразделом в творчестве Добужинского, может быть, потому что с этого времени он стал близким другом издававшегося мною «Аполлона». Однако, этот период, думается мне, отражает и некий перелом в графической деятельности художника. С одной стороны, он забрасывает первоначальный петербургский свой ампир и все чаще заглядывает из пушкинского «Старопетербурга» в страну детских воспоминаний, а с другой — переходит от декоративной стилистики чисто-виньеточного характера к литературной иллюстрации. После «Ночного Принца» Ауслендера (в «Аполлоне») появились его цветные рисунки к стихотворным аллегориям С. Рафаловича в книжке, изданной «Шиповником» (Злоба, Ревность, Скупость, Нежность), и ряд иллюстраций в «Детском альманахе». Немного позже он иллюстрирует рассказ Саши Черного в сборнике «Жар-

птица», украшает игрушечной фантазией первый номер «Галченка»; импровизует длинные серии рисунков для «Азбуки ,Мира искусства'» и для «Азбуки» своих детей, и наконец пленяется андерсеновской «Девочкой с серными спичками». Иллюстративнее становятся и его виньетки: напр., к стихам Бородаевского и к «Месяцу в деревне» Тургенева в «Аполлоне». Эти виньетки, так же как у Сомова и зачастую у Александра Бенуа, представляют сами по себе занимательные миниатюрные повествования.

Обложки Добужинского сравнительно редки в эти годы, он рисует их неохотно. Я помню, каких уговоров стоило мне добиться обложки для «Аполлона». Вспоминаются при этом и его слова, что обложки «до смерти надоели» ему, и уж если делать, то не по обычному, а чтобы «в середине ничего не было: пусть весь узор растекается по краям и на корешке». Он так и нарисовал, создав, по общему признанию, одну из удачнейших своих книжных рамок. Аполлоновской рамке неоднократно подражали другие, менее изобретательные художники; еще не так давно вышел в Петербурге журнал «Аргонавты» в обложке, до обмана, что называется, под аполлоновскую Добужинского. Такая живучесть декоративной частности (пятьдесят лет исполнилось аполлоновской обложке!) сама по себе доказывает дарование мастера: найденная им графическая композиция выдержала многолетнее испытание и все еще находит подражателей.

Добужинского никак не упрекнешь в однообразии. Он может быть более или менее силен, как рисовальщик; случается, что рисунок его сух, но индивидуальной выдумки от него не отнимешь. Это обстоятельство объясняется и обычно серьезным его отношением к искусству книги. Я уже сказал: книжный узор для него магический микрокосм. Он умеет уместить на одном квадратном сантиметре целую «повесть без лиц», заставить мельчайшие подробности говорить на языке эмблематических намеков. При этом всякая деталь, попав на его перо, становится эмблемой, почти всегда полушутливой, но не шуточной, не юмористической, а волшебствующей не совсем всерьез (вот почему и не вышло из него юмориста; для страниц «Сатирикона» рисунки его были тяжелы). Вообще трудно и представить себе Добужинского не улыбающимся, но улыбка его немного «с того света». Я помню, как высоко ценил его Иннокентий Анненский. Поэт «Кипарисового ларца» понимал тяжесть этой улыбки.

Среди книжных украшений Добужинского за первые годы «Аполлона» выделяются: обложка, с портретным медальоном посреди, для «Мемуаров Вагнера», изданных «Грядущим днем», и заглавный лист к «Тимму» В. А. Верещагина. Очень красив также проспект «Истории русского искусства» под редакцией Грабаря. В то время «Грядущий день» пригласил Добужинского на роль «художественного редактора»: решено было издать перевод Гриммовского «Микеланжело»; художнику была поручена вся декоративная и тектоническая часть книги, пе-

чатавшейся отдельными иллюстрованными выпусками. Вначале Добужинский горячо принялся быто за этот кропотливый труд виньетиста. Его увлекли узоры Ренессанса, увлекло и право делать все так, как он находил нужным, не считаясь с соображениями издательской экономии. И получилось — очень красиво, хоть и перегружено графической роскошью. Но ренессансная стилистика скоро ему наскучила, работа потеряла интерес после напечатания первых же выпусков. Творческая задача была разрешена, оставался дальнейший полуремесленный «контрапункт узора» на те же ренессансные темы. Для продолжения этой работы нашелся другой «редактор».

Независимо от «Микеланжело», Добужинского видимо уже утомила книжная каллиграфия, тянуло к менее связанному искусству. Между тем заказы на иллюстрации были редки. Все издатели хотели обложку от Добужинского, — это стоило недорого и придавало книжке нарядную внешность, но немногие издатели шли на расходы, неизбежные для образцового воспроизведения иллюстраций. Добужинский ушел от книги к декоративной живописи, к театральной постановке.

Восторг, вызванный его «Месяцем в деревне» в Московском Художественном театре, должен был конечно повлиять на его деятельность графика. Он погружается в театр и охотно уступает права на графическое первенство младшим специалистам-книжникам: Нарбуту, Чехонину, Левитскому, Митрохину, но если рисует и меньше, то не менее успешно; напротив, перо не поглощает его трудового дня, зато теперь, берясь за перо, он легко и уверенно создает красивейшие из своих обложек: к «Памятникам живописи» А. Бенуа, к журналу «Музыка» (все четыре обложки, к 1913-1916 годам, прелестны) и ряд других. Мастерски скомпанованы обложки «Собрания сочинений Лермонтова» и «Книга масок» Реми де Гурмона в издании «Грядущего дня», обложка «Истории Смольного института», «Невского альманаха», «Красного креста в международных отношениях», каталога Третьяковской галереи.

И все-таки, наиболее выразителен, пожалуй, уже упоминавшийся фронтиспис к «Казначайше» Лермонтова. Красивы и три иллюстрации Добужинского к этой книге, тщательно изданной «Кружком любителей изящных изданий», а также иные иллюстрации лермонтовских стихотворений (для «Грядущего дня»). И фронтиспис «Казначейши», со сложной тонко-узорной рамкой, выпускающей во все стороны иглы, стрелы и полумесяцы, — представляется мне на редкость красноречивым «Добужинским». То, что я называл его гофманизмом, вылилось тут в шаловливую фантастику, царапующую воображение знакомыми призраками лермонтовской России. Тяжелая усмешка русского Байрона, в юношеской сентиментальности которого такая дряхлая и, может быть, нерусская тоска и столь неподражаемо-русская жизнь, окружавшая поэта, отразились, как в магическом зеркале, в этом узоре-иллюстрации, сквозящем старинкой и современной иро-

нией. Подобная графика еще не символична, — символизации, в строгом смысле, Добужинский вообще довольно чужд, хотя некоторые городские его образы и достигают напряженности символа (например, вспоминается Диавол в «Золотом руне»,чудовищный паук, повисший над тюремным двором, по которому бредут заключенные), но в этой игре подробностями есть иносказательный задор, который и тревожит и тешит вместе. . .

Этот задор окрыляет большинство издательских и других «знаков» Добужинского. По части знаков, или марок, вряд ли превзошел его кто-нибудь из теперешних графиков. Вспоминаются: после знака «Шиповника» — марки издательств «Оры», П. Сойкина и Юргенсона, концертов С. Кусевицкого, «Новой Художественной Мастерской», бюро путешествий «Путник», учрежденного бароном Н. В. Дризен, Художественного Бюро Добычиной, кабаре «Привал Комедиантов», «Кукольного Театра». . . Затем, уже не на моей памяти, нарисованы Добужинским марки «Архитектурной Мастерской», Комитета популяризации художественных изданий, «Дома искусств», петербургской Филармонии, Студии еврейского камерного театра, книгоиздательств «Странствующий Энтузиаст», «Начала», «Аквилон», «Колос», «Эпоха». Каждая из этих графических миниатюр выражает стилизованно-сжато общий дух, вдохновительную суть предприятия, издательства, учреждения, которому служит гербом, не будучи сплошь да рядом ничем иным, как декоративной разработкой случайной эмблемы. Марка Добужинского почти всегда — остроумная кристаллизация «насыщенного раствора» мыслей «по поводу». . . Вообще способность думать о многом, рисуя малое, и заставлять видеть в малом большое — отличительная черта его графики. Это дает простор критическим размышлениям и убеждает лишний раз, что нет мелочи в искусстве, которая не обретала бы загадочной силы внушения, когда художник хочет и умеет намагнитить эту мелочь своей фантазией.

Самому Добужинскому, как большинству графиков не по исключительной специальности, часто казалось, вероятно, что он разменивается на пустяки, обогащая теплицы «бухшмука». Известно, с какой обидной снисходительностью относятся к «бухшмуку» живописцы, не желающие ничего видеть дальше станкового своего мастерства: графикомания — ведь это главное обвинение против «Мира искусства» со стороны нынешних поборников «чистой живописи», всегда готовых отмести то, чего они не понимают. Заблуждение! Большой вопрос еще, многое ли из того, что дали эти «чистые живописцы», останется в назидание векам, между тем бесспорно *остались* уже, не потеряли свойства волновать воображение, и будут долго еще волновать иные виньетки Сомова, Лансере, Добужинского, как волнуют и теперь книжные ксилографии Грина или медные гравюрки Гравело. Большой вопрос, кто долговечнее из художников недавнего прошлого: Алексей Егоров или Га-

лактионов, Монтичелли или Бирдслей (я беру крайности), Слефогт или Теодор Гейне и т. д. В области чистой живописи мы, современные русские, не можем пожалуй похвастать непререкаемыми образцами, но графика теперь, как и древле иконописная изография, — цветущая ветвь русского искусства. Многое в графике Добужинского, особенно среди работ последних нескольких лет, когда с новой силой загорелась в нем любовь к Городу (под влиянием петербургских «развалин»?) останется светлым лучом в темном царстве российских экспрессионистов, имажинистов и прочих максималистов от живописи. Добужинский вырос за это время, вернувшись к графике, которой начал, было, тяготиться, увлеченный театральными постановками и вообще декораторством большого масштаба. «Малое искусство» книги снова обрело в нем, незадолго до его смерти (в 1953 году) разностороннего и незаменимого мастера, фантаста и насмешника с налетом «старопетербургской» грусти. Круг его графических интересов заметно расширился. Он не довольствуется больше техникой пера (надо признать, пером злоупотребляли мир-искусники, забывая иглу, резец и литографский карандаш).

Он делается литографом и «гратографом». И раньше уже граверное мастерство ему было знакомо: первая автолитография «Звезда Вечерняя» относится к первому году его выступлений на страницах «Шута» в его студенческие годы (1898), затем ряд офортов исполнен в 1901 году в мастерской проф. Матэ, литография к «Казначейше» — в 1913, и т. д. Но только с 1921 года литографский камень получил в его мастерской прочные права гражданства.

Я придаю большое значение этому уклону Добужинского, ясно выраженному в конце его жизни, к непосредственной графической технике — от техники, рассчитанной на фотомеханическое воспроизведение. Мне кажется, что здесь сказался дух времени не меньше, чем зрелость самого художника. По всему, что довелось видеть мне из русских изданий за последние годы, я заключаю, что гораздо сознательнее стало в России отношение к искусству книги и значительно углубилось внимание к самому материалу графической фактуры. Целая школа ксилографов в Москве (во главе с Фаворским), обилие автолитографий, принадлежащих художникам, прежде не имевшим понятия об этом искусстве, прекрасная внешность ряда книг, любовно изданных по-новому — без дешевого излишества цинковых клише, но с соблюдением книжной архитектоники вплоть до малейших деталей верстки, т. е. того, что можно назвать «страничной композицией», — все свидетельствует о новом этапе русского художественно-издательского дела. Вчерашний виньетизм, — техника пера по преимуществу, — уступает место конструктивизму, с использованием, для иллюстраций, всех видов графической техники. Это еще первые шаги, вероятно, но они обещают увлекательнейшее книгостроительство, которым достойно завершатся усилия мир-искусников (ведь результаты, достигавшиеся ими уже в ту «первую пору», бывали иногда пора-

зительны: напр. «Д. Левицкий» С. П. Дягилева или «Царское село» Александра Бенуа).

Немного вышло художественных книг в России за 1918-1920 годы. Было не до того. А Петербургу пришлось особенно тяжко. Но политическая и бытовая трагедия столицы не ослабила энергии таланта у таких характеров, как Добужинский. Лишившись поддержки издательств, которые закрывались одно за другим, терпя вместе со всеми петербуржцами грозный петербургский голод, он находил время на книжную работу и выполнял ее с прежней принципиальной добросовестностью, не поступаясь ничем, в ужасающих условиях борьбы за существование.

В 1918 году исполнены Добужинским на-редкость занятные иллюстрации к «Новому Плутарху» Кузмина. Подробное заглавие — «Чудесные приключения Иосифа Бальзамо, графа Калиостро». Книга вышла годом позже в издании «Странствующего энтузиаста»: в ней свыше двадцати пяти рисунков различными манерами blanc et noir: сочным штрихом и густой заливкой, черным и белым силуэтом или импрессионистским наброском. Я уже говорил о «Барышне-крестьянке», созданной в 1919 году, выпущенной в свет в 1923 году (Госиздатом). Но этим и ограничиваются иллюстрации художника за голодный период. Нарисовал он также несколько марок и обложки: к стихотворениям Эрберга «Плен», к «Санктпитербурху» Столпянского (изд. «Колос»), к Известиям Высшего института фотографии и фототехники; кроме того — виньетку для первого номера и прелестную обложку журнала «Дом искусства», знак Эрмитажа (для наклейки), два плаката тушью, «Будочник» и «Городовой», и форзац для издания Гржебина «Весь мир».

С 1920 года количество работ сразу возрастает. Начинаются новые городские циклы художника (Серия ‚Городских снов' 1918-1921). Запустелый, разваливающийся Петербург овладевает его воображением. Снова он бродит по нем, наблюдая и зарисовывая, переживая по-новому пророческую жуть Достоевского. Мало по малу восстанавливается быт, а с ним оживает и художественная книга. Много работает он также для «Петрополиса». Им украшен сборник стихов Анны Ахматовой — «Подорожник» (обложка, фронтиспис); в его обложках выходят книги Кузмина — «Вторник Мэри» и «Нездешние Вечера», и стихотворения Георгия Иванова «Сады», его виньетками иллюстрированы поэма Одоевцевой и «Петербург» Блока во втором номере журнала «Дом Искусств». Наконец Филармония выпустила в его обложке «Жизнь и творчество Глазунова». В 1921 году он иллюстрирует «Бедную Лизу», «Скупого рыцаря» и в 1922 г. «Тупейного художника» Лескова, исполняя одновременно всю мелкую работу по украшению этих книг, изданных с большим вкусом издательством «Аквилон».

Когда, после долгой разобщенности с художественным Петербургом, я в первый раз раскрывал некоторые из перечисленных изданий, я был взволнован вопросом: что Добужинский? За рубежом ходили слухи, будто он «совсем уж не тот», увлекся кубистикой, отрекся от Старпетербурга, словом — не узнать. Что-то из этих слухов проскользнуло и в мои «Силуэты русских художников», написанные тогда, когда из России почти никаких книг не проникало в Прагу. Но слухи оказались, как очень многое еще, очередным измышлением эмиграции. Добужинский ничуть не изменил Добужинскому. Я не скажу, что он остался тем же, — талант не топчется на месте: или вперед, или назад, — но он все сохранил, что было в нем лучшего. Сохранить л у ч ш е е, преодолевая ошибки прошлого, значит идти вперед для художника с определившейся индивидуальностью. Это поступательное движение обнаруживает и позднейшая графика Добужинского, по крайней мере — то, что я видел, но видел я, конечно, не всё.

Начну с подробности. Превосходны заглавные буквы «Тупейного художника». Они лучше — строже, графичнее и содержательнее — прежних инициалов Добужинского, хотя отличны были его красные буквы и в «Аполлоне», и в «Ежегоднике императорских театров». Также — и упоминавшаяся заглавная виньетка для «Культуры театра» — завершеннее, бесспорнее, чем начертательный стиль прежних колючих узоров Добужинского. Такой простоты, такого лаконизма не было у него раньше, не было приближения к нему и в обложках «Музыки», и в ряде других работ. Этот лаконизм — результат предшествующих поисков. Если же в иных случаях художник действительно как бы стремился «уйти в себя», от старой симметричности, от исторических воспоминаний, уйти в область графических построений на «современнейший» лад, то это лишь кажущееся противоречие. Взять хотя бы обложку «Нездешних вечеров» Кузмина. Колючесть рисунка доведена до тонкого ломающегося зигзага, рамка разорвана, надпись «мушиными лапками» неправильно разбросана вкривь, вся изобразительность — только намек на пейзаж с морем, пальмами и занимающей полнеба скобкой полумесяца. И все же этот модернизм, несомненно отвечающий какой-то жеманной призрачности Кузмина, не имеет ничего общего с экспрессионистскими построениями «левых» художников. Обложка Добужинского лишь дальнейший уклон его «готики». Композиция остается живописной, декоративной, веющей теми же старопетербургскими реликвиями, каким-то отдаленным воспоминанием об екатерининской китайщине. Впрочем, — «екатерининской» тут, пожалуй, и натяжка (хотя на обложке к стихам Кузмина что может быть естественнее налета chinoiserie XVIIIв.), но о «китайщине» думаешь невольно, разглядывая обложки Добужинского в этой манере заостренного упрощения. В самом штрихе — что-то от гиероглифа тушью. Контур, намечающий фигуры и предметы, совершенно теряет характер обводящей линии, а состоит сплошь из штрихов-скобок, с утолщением посре-

дине, то вытянутых обрывком параболы, то мелко закрученных змейкой, то заостряющихся волоском. Этим контуром исполнен «Свинопас» Андерсена, да и большинство послереволюционных работ художника. Рисунок его все более и более «разрывается» на графические элементы, действительно напоминающие какие-то восточные гиероглифы, и в этом — своеобразное очарование краткости и легкости... Так уточнилась стрельчатая готика Добужинского, потеряв свою предметность: тонкая летящая стрела становится эмблемой его улыбчивой магии (обложки «Подорожника», «Вторника Мэри», марка «Странствующего энтузиаста»).

Чуть ли не самым плодовитым годом по части графики за всю жизнь Добужинского сказался 1922 год. Он делает сериями иллюстрации для «Петрополиса» («Лески» Кузмина), для «Аквилона» («Белые ночи»). иллюстрирует свои «Воспоминания об Италии», «Разбойников» Шиллера, рисует автолитографии для «Роза и крест» Блока (иллюстрация и обложка), «Развалины Петербурга», «Станция Дно» и др., а также — цикл из десяти листов для альбома «Петербург 1921 года». Помимо того, рисует заставку и виньетку к рассказу А. Ремизова, пять иллюстраций чернилами «Фонтанка белой ночью», четыре заставки к «Орфею» Глюка, иллюстрации к рассказам «Пых» и «Амуры и бесенята», плакат литографией для кабаре «Странствующий Энтузиаст» и ряд обложек: для книги Петрушевского «Средневековое общество и государство», для «Поэм» Верхарна, для «Эстетических фрагментов» Шпета, «Переписки Скрябина» (изд. Филармонии), театрального журнала «Зеленая Птичка» (изд. Петрополис») и др.

Наконец, к следующему году принадлежат: обложка «Огней Св. Доминика» Замятина, серия рисунков для «Западни» Эмиля Золя, обложка «Белых ночей», «Блок и театр» (изд. «Новая Москва»), «гратография» — «Виленский дворник», иллюстрация к «Петербургу Достоевского» Анциферова (изд. Брокгауза и Эфрона), фронтиспис и обложка для «Рисунков М. Добужинского» в издании Госиздата...

Графика Добужинского — явление сложное и многовыражающее. Но для меня, повторяю, она выражает прежде всего то, что навсегда останется в моей душе от души Петербурга... Петербурга старых годов, открытого на моих глазах художниками «Мира искусства», «прекраснейшей столицы в мире», как говорили когда-то иностранцы, Петербурга-призрака времен минувших и Петербурга действительного, реального, того вчерашнего Петербурга, каким знал его поэт «Белых ночей», будничного и фантастического в этой своей особой будничности, странного, умышленного города, и наконец — моего, детского Петербурга, обласканного светом первых, незабываемых впечатлений.

Вот это петербургское наваждение — графика Добужинского, оглядывающаяся назад, современная до грусти, волшебная как игрушки, ирония-печаль, жуть-насмешка, улыбчивое волшебство. Она очень литературна эта графика, насквозь пропитана ароматом тех книг, которые украшает. Но иногда кажется, что вся она, от начала до конца, ни о каких книгах ничего и знать не хочет, а только пользуется ими, как поводом, чтобы рассказывать нам одну-единственную мечтательную и лукавую думу своего создателя, художника-Калиостро, превращающего в графический узор странную душу Петербурга.



АЛЕКСАНДР ТРУБНИКОВ (в Эрмитаже). *Фотография, 1909 г.*



АЛЕКСАНДР ТРУБНИКОВ. *Рис. Александра Бенуа, 1940 г.*

Александр Трубников

(Андрей Трофимов)

Не раз появлялись в газетах статьи о книгах на французском языке (посвященных Франции, ее поэзии и художественным сокровищам) нашего соотечественника Андрея Трофимова. Тот, кто прочел не только эти газетные отзывы, а самые книги[1]) не мог не дивиться тому, какой всесторонне образованный и даровитейший исследователь искусства этот неведомый Андрей Трофимов . . .

Псевдоним? Конечно. И псевдоним недостаточно раскрытый, хотя автор и был назван не раз в эмигрантской печати. Во всяком случае, я считаю долгом назвать его еще раз: Андрей Трофимов, так замечательно пишущий по-французски о Франции, не кто другой, как известный когда-то в художественном мире Петербурга — причисленный к Эрмитажу историк искусства, один из основателей журналов «Старые годы» и «Аполлон» — Александр Александрович Трубников.

Для меня с этим именем связано последнее десятилетие императорской России . . . «Старые годы» родились в 1907 году: с тех пор А. А. Трубников, — один из самых скромных и в то же время независимых, ни под кого и ни подо что не подлаживающихся, на все очень по-своему смотрящих людей, каких я когда-либо знал, — горячо и бескорыстно отзывался на все эстетически-изысканное, что делалось в Петербурге, в особенности по изучению старины: будь то выставка, книга, театральная постановка или поездка по России с художественной целью. Тут я встречал его постоянно, и неизменно оказывался он другом мне, советником и помощником.

Нас познакомил С. Н. Тройницкий ставший позднее (после «Октября») директором Эрмитажа. В те годы он чиновничал в Государственной канцелярии (сидел рядом со мною в отделении Свода Законов), но больше для виду, по желанию сановного отца, — увлекался же он пылко новаторством в искусстве и в литературе. При поддержке А. А. Труб-

---

[1]) „Du Musée impérial au marché aux puces" (éd. „Les Argonautes", 1936), „Ciels et décors de France" (éd. „Hachette", 1938), „Le jardin des muses Françaises" (éd. „Quatre Vents", 1947), „Rimeurs et poétraux" (éd. Chambriand, 1958), „La Suisse sans alpenstock" (éd. „Homme et travail". Zurich, 1960).

никова (только окончившего Училище правоведения), вместе с М. Н. Бурнашевым (тоже правоведом), Тройницкий основал маленькую типографию для печатания необычных по выбору книжек, изданных с «любительским» вкусом, — «Сириус».

Кто из старых петербуржцев не помнит этого подвальчика с печатными машинами в Соляном переулке (под конец расширился — на Рыночной улице). Издано было «Сириусом» немало книжек всякого содержания и вида (иногда совсем крошечных) с иллюстрациями и виньетками, порой «в ограниченном количестве экземпляров» (таких, что не могли бы быть пропущены цензурой) и становились они немедленно библиографической редкостью. Эти печатные раритеты, а то и «книжные проказы» не прошли бесследно для истории новой русской книги.

Тотчас подумал я о молодых типографах-любителях «Сириуса». когда в Париже, осенью 1906 года, Василий Андреевич Верещагин (знакомый мне тоже по Государственной канцелярии)[2]) случайно встретив меня в Булонском лесу, заговорил о проекте нового русского журнала. Я знал, что он не только интересуется искусством, но при случае, будучи стеснен в средствах, снабжает ценной стариной своих богатых друзей.

Тогда в обеих столицах разрасталась мода на «портреты предков», стильную мебель, фарфор, на все художественное в быту русских европеизованных веков. В. А. Верещагин и раньше говорил мне о назревшей потребности в русском ежемесячнике по искусству, вроде хотя бы „Gazette des Beaux Arts", но не научно-критического типа, а рассчитанного на любителей-коллекционеров. Такого издания, после «Художественных сокровищ России», загубленных профессором Праховым, у нас не было.

Хорошо помню этот разговор с Верещагиным. Соглашаясь на его доводы, я заметил: «К тому же, недаром в самой Государственной канцелярии вылупилась типография «Сириус»; в ней журнал мог бы и печататься на особых условиях и явить образец издательского вкуса. Материал, сами знаете, огромен и мало кому известен: собрания музеев, дворцов, помещичьи усадьбы, размножившиеся частные коллекции, словом — художество, возвращенное русскому интересующемуся искусством обществу, после урока, преподанного ему Дягилевым и его сотрудниками».

---

[2]) Был он помощником статс-секретаря «сверх-штата» в придворном звании. Сын известной в свое время красавицы, Ольги Ивановны Верещагиной по первому мужу (чиновнику в Царстве Польском), которую развел генерал-губернатор М. Н. Чертков; на ее дочери от этого второго брака, Елене Михайловне, был женат граф Дмитрий Иванович Толстой, назначенный позднее директором Эрмитажа.

— Все зависит от средств; — ответил Верещагин: — дело это не дешевое, коммерчески никак не оправдать. На государственный кошель тоже расчеты плохи; Коковцев еще недавно распинался в Думе: не по силам, де, казне ассигновка 6000 рублей в год на издание, посвященное искусству. Что касается частных жертвователей . . . Я, было, попробовал собрать паи по предварительной подписке. Кое-кто из наших богатеев откликнулся, но ни один не обещал больше ста рублей единовременным взносом . . . Впрочем, есть кандидат на примете. Из нашего же круга. Такой меценат приятнее, чем кто-нибудь из московских толстосумов.

— Кто же он? — спросил я.

— Очень милый, увлекающийся искусством и несметно богатый юноша, лицеист Илья Владимирович Ратьков-Рожнов. . . Знаете что? Как вернемся в Питер, и съездим к нему! Sait-on jamais?

Так и порешили. Вскоре состоялось и наше посещение Ратькова-Рожнова в его гарсоньерке на Дворцовой набережной. Прием был самый радушный, хозяин, на редкость обаятельный, представитель петербургской культурной молодежи, сразу согласился на все наши предложения и сметы . . . Но очень скоро после этого первого сговора, будущий наш меценат захворал легкими и был увезен куда-то на юг, где спустя недолгое время и умер от злой чахотки.

Тогда Верещагин обратился к другому возможному меценату-издателю, и на этот раз дело увенчалось полным успехом. Расходы по «Старым годам» (так мы назвали журнал) взял на себя Петр Петрович Вейнер, тоже бывший лицеист, прекрасно воспитанный, удивительно покладистый молодой человек (ему исполнилось 24 года), без особой подготовки для суждений об искусстве, но приобретавший изредка старинные холсты с большим воодушевлением.

Я привел к нему владельцев «Сириуса»: все быстро было договорено. Гарантией образцового исполнения заказа являлся заведывающий типографией Леонид Савопуло, по происхождению грек (мы шутили: «От потолка дó-полу), очень способный, энергичный и исполнительный работник; он взял на себя и управление конторой журнала.

У самого П. П. Вейнера, в особняке на Сергиевской улице, происходили еженедельные собрания. В. А. Верещагин, ставший редактором по праву инициатора, признал себя строго конституционным монархом, самостоятельно ничего не решающим. Немедленно составился и редакционный комитет (он слегка изменился впоследствии). Сначала в него вошли, кроме меня, сам П. П. Вейнер, И. И. Леман (владелец известной словолитни и собиратель немецкого серебра), мои молодые «сириусовцы» с Трубниковым, служивший в Эрмитаже Джемс Шмидт, еще кто-то менее заметный[3]) и наконец, чуть позже, оказавшийся вскоре наиболее дельным среди нас, можно сказать — самоотверженно пре-

[3]) Значительно позднее вошел в состав комитета Александр Бенуа.

данным сотрудником «Старых годов», барон Николай Николаевич Врангель, к тому времени уже завоевавший себе известность выставками старинных портретов в Петербурге.

Барон Врангель . . . Как живо мерещится он, когда вспоминаешь молодые годы! Не только за научные заслуги, мемуарную начитанность, тонкое знание нашего дворянского «европейства», не только за то, что он любовно чувствовал отошедшую в романтический туман усадебную Россию и художественные услады ее быта, — он был дорог нам за многое другое, этот вносивший всюду с собой оживление, на все находивший острое словцо молодой человек, быстрый, предприимчивый, литературно одаренный, побеждавший собеседника веселым напором, вечно смеющийся и готовый «поддеть» приятеля шуткой или шалостью — общий баловень, на язык неосторожный, но говоривший подчас самые невозможные вещи с такой очаровывающей улыбкой, что ему всё как-то прощалось.

Понравился он мне с первого взгляда; мы стали встречаться постоянно (в течение двух лет он подписывал «Аполлон» в качестве соредактора), бывали везде вместе, брались за проведение ряда предприятий, как-то: обозрение нашего усадебного мира (для предполагавшегося труда «Помещичья Россия»), устройство в 1908 году «Старыми годами» выставки старинных картин из частных собраний, и тогда же — большой выставки «Салон» в помещении Первого Кадетского корпуса. Наконец, тремя годами позже нам удалось на славу французская юбилейная выставка (с 1812-1912 гг.), организованная соединенными силами «Аполлона» и «Общества защиты памятников искусства и старины», где Врангель исполнял, после меня, обязанности секретаря.

Барон Н. Н. Врангель слишком рано умер (в первый же год войны, от воспаления мозга, начальником санитарного поезда), совсем безвременно, не успев выполнить того, что задумал. Но и сделанного им за несколько лет достаточно, чтобы имя его осталось в истории русского искусства.

Трубников деятельно участвовал во всех начинаниях, в которых главным «двигателем» был Врангель, но Трубников любил стушевываться, предпочитал оставаться незаметным, дорожа больше всего своей независимостью. Это не мешало ему не жалеть себя, какого бы усилия не требовала очередная работа, когда это было нужно.

Александр Александрович Трубников (сын тверского помещика Александра Николаевича, члена Гос. Совета) перед поступлением в Училище Правоведения окончил прогимназию в Орле. В свободные от учения месяцы он подолгу бывал заграницей; отец брал его нередко с собой в Вену, Берлин, Мюнхен, где перед ним открывались музеи художественной старины. Еще до того, с самого детства, в родовом

тверском имении «Михнево» и в новгородской усадьбе среди «Трубникова бора», он привык мечтой уходить в прошлое, собирал всякие «раритеты», сопровождая со старшим братом француза-гувернера, любопытствовавшего о памятниках древнего Новгорода, Старой Руссы, Московского Кремля; мальчиком, грезя о минувших веках, покупал он в лавках старьевщиков любительские акварели, декоративные статуэтки и загадочные мелочи изжитого быта, выброшенные когда-то из помещичьих гнезд.

Позже, продолжая уезжать из России для пополнения своих художественных знаний, он прослушал курс истории искусства в Гейдельберге, где читал тогда знаток итальянского Ренессанса профессор Тоде, женатый на дочери Козимы Вагнер. Сближение с этой профессорской семьей еще укрепило его интерес к искусству и его мечту о музейной работе, о поступлении на службу (в России кто не служил?) в одном из художественных хранилищ, но на такую невознаграждаемую службу, которая оставляла бы право «путешествовать» когда и куда заблагорассудится; своих средств у Александра Александровича на это было достаточно.

В Петербург он вернулся уже с некоторым знанием и был причислен к Императорскому Эрмитажу. Директором в то время был И. А. Всеволожский, талантливый карикатурист и автор постановки и костюмов для балета «Спящая красавица».

Молодой причисленный занялся по преимуществу картинной галереей, оставаясь при этом верен своему принципу — труда без жалования. Проживая в Петербурге (в доме родителей на Сергиевской, — где я так часто бывал), он работал ревностно, но когда вздумается — уезжал то в Париж, то в Лондон, то в Рим, чаще всего — с художественно-научной целью. Министр двора (в ведении которого был Эрмитаж), не сетуя на него за эту «вольность», говорил: «Он ничего не просит, не получает, и работает с успехом по составлению новых каталогов, по крайней мере шесть месяцев в году»[1]).

Работе в Эрмитаже Трубников обязан тем, что тысячи картин из кладовых Эрмитажа, из императорских дворцов и павильонов прошли через его руки, чтобы составился проект новой развески картин во всей галерее. Работа была интересной, хотя хлопотливой; она давала возможность научиться видеть качество живописи. Ведь для историка искусства книжная мудрость — только подмога. Видеть как можно больше картин, отмечая мелочи композиции и фактуры, развивая свою зрительную память — вот, что нужно историку и эксперту.

---

[1]) В своей подробной рецензии на советский двухтомный каталог Эрмитажа (1958), он напоминает, что «в последнем каталоге итальянской и испанской живописи, изданном в 1912 году, были помещены многие сведения, привезенные и мною после объезда почти всех музеев Европы, за исключением провинциальных — в Англии». «Русская Мысль», 1960 г.

Но не одна старинная живопись увлекала Александра Александровича. Сердце его было открыто всем искушениям красоты, в особенности когда глядит она чем-то особенным, редкостным, курьезным.

В том же 1907 году бар. Н. В. Дризен, вместе с Н. Н. Евреиновым, затеяли «Старинный театр» постановок средневековых мираклей, моралитэ, интермедий и пр., Трубников перевел стихами знаменитый фарс „La sornette", а затем — пастурель (при участии Врангеля) «Лицедейство о Робене и Марион» (она шла в костюмах и декорациях Добужинского).

Когда вскоре настал черед выставки «Старых годов» под общим руководством того же Врангеля, Трубников работал усердно и по предварительному выбору холстов, и по развеске их и составлению каталога.

Этой исключительной по историко-художественному значению выставки картин из частных собраний так и не увидела большая публика, помешали промахи, допущенные Врангелем при оборудовании выставочных зал в доме Общества поощрения художеств. Директор музея, расположенного в том же доме как раз над выставкой, М. П. Боткин, нашел электрическую проводку опасной «в пожарном отношении» и сделал все от него зависевшее, чтобы выставке не было резрешено освещаться электрическим током, а в залах (где выставляли обычно передвижники), разгороженных к этому случаю на небольшие комнаты, все было рассчитано на искусственный свет...

Петербуржцы помнят, вероятно, и печальное событие в конце вернисcажа, когда Врангель, раздраженный до нельзя отказом Боткина сдаться на его доводы, ударил старика — и тем причинил себе много неприятностей, вплоть до отсидки, по приговору мирового судьи, на Казачьем плацу.

Неоткрытие выставки не помешало, однако, кое-кому побродить на ней по знакомству, освещая картины карманным фонариком. Посетило ее и несколько заинтересованных иностранцев, в том числе — Ван-Оост, знаменитый голландский издатель книг по искусству. Выставке «Старых годов» он посвятил объемистый том со статьями по разным отделам и большим количеством превосходных воспроизведений. В этой книге нашлось место и моим страницам о «Русских комнатах» на выставке.

Трубников поместил в этой книге чрезвычайно тонкое исследование о голландском пейзаже. Так началось его ценное сотрудничество в «Старых годах». Назову ряд его всегда содержательных и превосходно написанных статей: «Пенсионеры Академии Художеств» (при этом впервые были им разработаны «репорты» бывших учеников в Академию, пославшую их заграницу); описание имения «Марьино» Новгородской губернии с домом по проекту Воронихина; «Тома де Томон», строитель петербургской Биржи; картины Гюбер-Робера в России и «Картины Гатчинского дворца». Для «Старых годов» писал он также небольшие статьи и заметки о разных курьезах, встреченных им по ту

сторону Вержболова, например — о посещении Данцита Петром Великим. Случай действительно забавный! В главной церкви города Петру так понравилось изображение Страшного Суда нидерландского мастера времен Мемлинга, что он потребовал выдачи ему этой картины, чтобы наказать жителей и властей Данцига, давших возможность ускользнуть из русского плена королю Лещинскому. Трубников печатал также архивные документы, интереснейший материал к подготовлявшемуся тогда изданию истории Эрмитажа с основания его Екатериной II.

Запомнились также статьи Трубникова в «Аполлоне»: о Иорониму-се Босхе и о голландских natures mortes, где вдумчиво определяет он сущность того, что мы называем ошибочно «мертвой природой», — на самом деле все «живет», и не только цветы, птицы, животные натюрмортистов, но всякий предмет домашнего обихода, всякая живописная вещь в нашем окружении пронизаны трепетом духа. Немцы выражаются точнее — Stilleben, тихая жизнь. Для Трубникова характерны эти отступления от историко-художественного анализа к философскому углублению. Мета-красота, которой сквозит видимость земная, вечная тема и в его последних французских сочинениях об искусстве Франции.

Еще припоминается мое с ним и Врангелем сотрудничество в одном из летних, за несколько месяцев, выпусков «Старых годов». Втроем подписали мы статью об аракчеевском имении «Грузино» (Новгородской губ.). Эта полная курьезов резиденция «без лести преданного» Александру I временщика, где он жил со своей «обожаемой» Минкиной и вытворял всякие казарменные опыты с крепостными, положила начало поездкам нашим в разные углы России, в поисках помещичьей роскоши и живописности барских гнезд. Многое в них еще было сохранено тогда, многое разрушалось постепенно, и так хотелось закрепить на бумаге этот исчезавший усадебный мир с такими оригинальными иногда дворцовыми постройками и всякими архитектурными фокусами. Лучше всего уцелели парки, разросшиеся, запущенные, и оттого еще более чарующие своими полуразваленными оранжереями, беседками и затиненными прудами, подле которых чудились чувствительные девушки в кринолинах и их кавалеры в плащах и огромных боливарах.

Трубников, постоянно бывая заграницей, возлюбил всем сердцем Италию. Как знал ее сызмальства! После первой «пробы пера», тонкой книжки под заглавием — «Помнишь, бывало . . .» (в ней было что-то о Царском Селе и о фамильных портретах, уходящих из своих рам и уезжающих в Петербург по железной дороге, — публика принимает их за ряженых) он выпустил миниатюрным изданием книжечку с обложкой М. Яковлева — «Моя Италия». Ни у кого не нахожу ее теперь. А жаль! Россыпи лирических наблюдений сверкали на ее странич-

ках, и уже чувствовался в них будущий глубокий знаток художественных памятников нашей италианской «второй родины». Все мы, современники Трубникова, скитались по Венеции, Тоскане, Умбрии, но не увидели того, что он увидел. Вообще, как незначительно, в конце концов, почти все, что писалось у нас о средиземной сокровищнице искусства! Образы Италии П. П. Муратова, так всем полюбившиеся, вышли в свет несколько позднее; вероятно и в них есть капля «Моей Италии» . . .

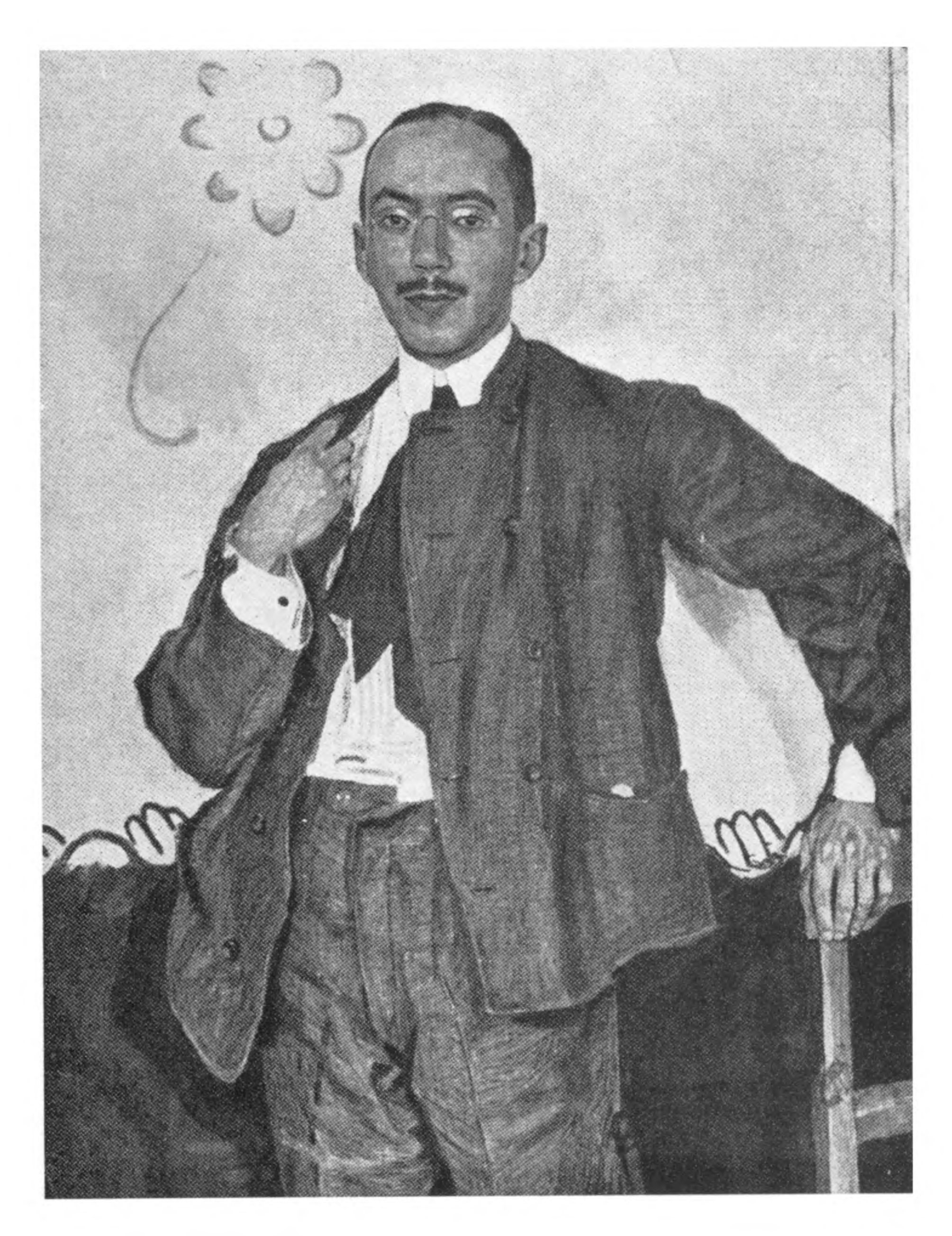
В «Аполлоне» Трубников писал заметки все годы подряд, приходил на собрания журнала, где читали стихи поэты, и на музыкальные вечера.

Голос Трубникова мы слышали редко во время споров и пересудов на журнальных собраниях; среди молодых писателей и художников, очень кичливо зачастую «утверждавших себя», он смотрел каким-то иностранцем, случайно попавшим в нашу среду, чуть насмешливо благожелательным, не экспансивным, живущим своей скрытой жизнью, все замечающим и откладывающим в свою душевную копилку.

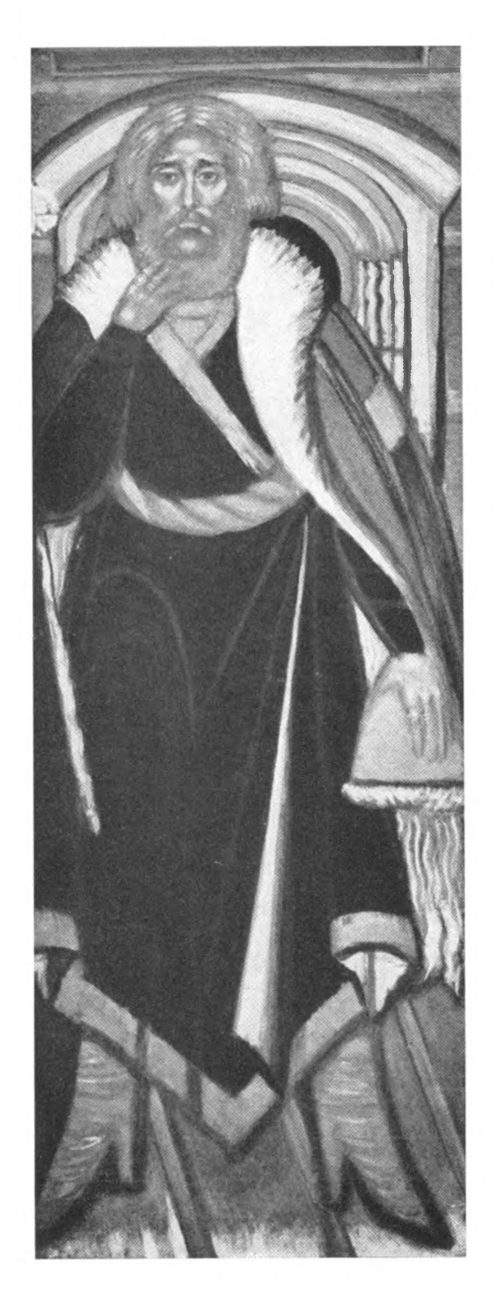
Таким остался он и в эмиграции. Но тут пришлось усердно работать в борьбе за существование, и художественные познания его еще заострялись, и развернулся дар беллетриста (оттого, что описательная и критическая проза его книг о Франции то и дело переходит в лирическое повествование и в поэзию). Все, что он затаил в себе за русские годы, что полюбил глубоко и во что вникал с чутким упорством, все это он сказал в своих французских книгах.

И мы, его однолетки и друзья, тоже подолгу бывали заграницей до революции, но кто из нас так последовательно, умно и тонко «посвоему» вдумывался в художественное наследие Запада, в красочные откровения изъеденных ржой фресок, в чудо готических кружев, в забытые строфы поэтов и рифмачей французского средневековья и Возрождения? После его страниц о Ронсаре, Гийоме де Машо, Эсташе Дешан и др., поверхностными кажутся строки, отведенные «святым чудесам» Запада нашими писателями, даже самыми прославленными. Они писали, как чужаки в Европе, Трубников родился европейцем в полном значении этого понятия.

Но самое замечательное то, что европейство отнюдь не заело в нем русской сути, очень по-русски чувствующего сердца, не затмило человека, запомнившего свое русское прошлое со всеми его курьезами и забавными подробностями и несравненной красотой «даров земных». Об этом мы еще раз узнали, прочитав на-редкость талантливо написанные (по-русски на этот раз фельетоны Трубникова — «Как я стал татарином». Это — заглавие его французской книжки. — Из императорского Эрмитажа до блошиного рынка» („De l'Ermitage impérial au marché aux puces").



ДМИТРИЙ СТЕЛЛЕЦКИЙ. *Темпера А. Головина, 1909 г.*





ДМИТРИЙ СТЕЛЛЕЦКИЙ. *Два портрета. Темпера, 1940 г.*

Дмитрий Стеллецкий

(1875—1946)

Об историческом возрасте России или, вернее, о культурном возрасте (мы разумеем под «культурой» духовные ценности народа) — наше мнение прочно: мы молоды. Еще бы! Западный мир, уходящий корнями в греко-римскую подпочву, и мы, выросшие на равнинной целине, открытой всем кочевникам азиатским, — не то, что состариться, созреть не успели. Сколько раз в течение многострадальной нашей истории культурное преемство обрывалось, и мы принуждены были, если не все «начинать сначала», то во всяком случае менять творческий «стиль» то в одном, то в другом средоточии на неоглядной русской земле. Поистине «перекати-поле-культура»: Киев, Новгород, Суздаль, Москва, Санкт-Питербурх . . . и опять Москва.

Переход от московской Руси к императорской России кажется особенно резким, почти таким же непреемственным, как смена нашего доисторического язычества византийским христианством. В области искусства это всего заметнее. Россия после Петра на своих «верхах» отверглась старины, художественное достояние прежней Руси стало для этих верхов (творящих историю) неприглядной «азиатчиной», — искусство Запада, воспитанного Ренессансом, привилось к ним, как к дичку, и только начинало давать пышный цвет. . .

Да, в этом смысле мы юны, наша имперская, целиком западническая культура предстает нам совсем «молодой», только созревавшей в течение двух столетий (едва проникая в народную толщу) до рокового катаклизма — революции. И еще моложе, разумеется, современная, так называемая — «советская культура». Тут уж действительно «порвалась связь времен». Религия, умозрительные традиции, гражданское правосознание и право на творческую свободу, всё, что завещали России предки, было объявлено «буржуазным предрассудком». Коммунисты отвергли всё наследие тысячелетий во имя «нового» человека, в предвидении всеобщего равенства и материального благополучия. При том не только «верхи» — в эту утопию были вовлечены рабочие и крестьянские множества, долгие столетия обретавшиеся в бытовой летаргии, и потому большевицкий переворот оказался куда более действенным, чем революция Петра. Все прошлое, веками взлелеянное, было подорвано . . . Но сейчас, после второй мировой войны, когда явно обнару-

жилась и психологическая и экономическая несостоятельность марксистской утопии, прозревающие поколения напряженно мечтают о новом «этапе» отечества... Русская культура никак не может уйти от младенчества: из пеленок неудавшегося коммунизма ее тянет в какие-то новые пеленки, кто скажет — какие? Так, из века в век: начинай сначала...

И все-таки не надо забывать, что социальные перевороты не стирают до тла прошлое народа, не в Ленина только упирается современная Россия, так же как не Петром началось наше европейство и не Иваном Калитой — византийствующее благочестие Руси: до Москвы, в период удельных княжеств, культурный уровень «верхов», — а ведь по ним и узнается культура, — достигал порою (даже стоял выше) уровня западных соседей. Таким был он в двенадцатом, «Ярославском», веке, раньше чем надолго привили нам «Азию» татары... Не вызывает сомнений и то, что эта азиатская прививка вошла в плоть и кровь русской нации и не только ощущается в культуре Петровской, но с особой остротой обнаружилась и после революции — в абсолютизме большевиков и в отрицании «Европы».

Начиная с нашествия татар для русского искусства характерно соприкосновение в нем Запада и Востока до синтетической слиянности подчас, что дает нам право говорить о «народности» нашего до-петровского стиля (как и всего быта), противопоставляя русский художественный «Восток» прямому подражанию образцам «Запада».

Не надо однако забывать, что этот русский «Восток» (лучшее в нашем древнем искусстве: зодчество, фресковая стенопись, икона, книжная миниатюра) вовсе не «Азия», что он связан с Византией и эллинистической Грецией и самобытностью своей не меньше обязан варягам, основоположникам русской государственности, ганзейскому Новгороду и южно-славянским культурам, чем монголам-язычникам и магометанам, так заметно повлиявшим на княжеский и боярский быт.

Точно так же и в эпоху имперскую, когда русские дворяне, сбрив бороды и надев камзолы, запрезирали народную старину, самобытной «экзотикой» продолжало сквозить наше искусство, в особенности его прикладные формы в XVIII и XIX веках. В последние царствования было сделано, как мы знаем, немало попыток и к возрождению до-петровской традиции; художественный стиль Московской Руси оказался как бы официальным стилем империи, выражением царского самодержавия; архитектура при Александре III и подражавшем ему Николае II стала возвращаться к декоративной восточности церковных куполов и узорчатых деталей (наложившей печать на крестьянский фольклор), т. е. — к тому, что было насмешливо прозвано нашими западниками «петушиным стилем».

Это тяготение к плохо понятой «русскости» вызвало горячие протесты «просвещенного меньшинства» в самом конце XIX века, когда

среди передовых архитекторов и художников опять ярко обозначилась обратная тенденция — утверждение имперского, петербургского западного стиля наперекор московскому, царскому «Востоку». Отсюда — увлечение Ампиром и Ренессансом, которое не изжилось и в советские времена.

Однако, рядом с этим, в те же десятилетия нашего возродившегося европейства, у многих открылись глаза и на подлинную красоту русского искусства XI-XVII веков и, в первую очередь, на древнейшую иконопись. До конца прошлого столетия, как это ни странно, никто просто не замечал живописных красот православной иконы. Археологи тщательно изучали церковную иконографию, но религиозная живопись, как таковая, композиционные и красочные совершенства ее (до измельчания ее стиля в царскую эпоху) оставались «запечатанной грамотой». Одно из значительнейших достижений нашей культуры в XX веке и есть это новое понимание дониконовских икон, потемневших под слоями олифы и замуравленных в роскошь риз, и понимание церковных фресок, большею частью замазанных штукатуркой. Когда расчисткой были возвращены этим сокровищам первоначальные их совершенства, тогда открылся новый мир красоты, запечатлевшей высокий стиль русской Византии, о котором так плохо судил до тех пор и Запад. Сейчас вся Европа преклонилась перед этой святыней русского искусства, и его влияние на передовую живопись Запада не подлежит сомнению: все пост-импрессионистические искания так или иначе это влияние отразили; вообще, и помимо русских икон, ренессанс Византии кажется все более современной художественной правдой. Наша машинная цивилизация привела Запад к беспредметной, неизобразительной живописи, к математическим зрительным абстракциям, но если сужден человечеству духовный рост, к нему не может не вернуться потребность в образном выявлении мыслей и чувств, связанных с религиозным знанием. И тогда искусство Византии, устремленное к тайне потустороннего, приобретет новый смысл.

Все творчество Дмитрия Семеновича Стеллецкого, выставлявшего в России свои живописные и скульптурные произведения начиная с девятисотых годов — попытка восстановить художественный вкус допетровской Руси, вопреки западническим навыкам. Он верил, что русское художество, возвратясь к забытой традиции нашего «Востока», обретет новые силы — и не только в области церковной живописи (окончательно выродившейся от подражания западным образцам), но и всего нашего искусства, которому Западный Ренессанс не указ, — у него, русского искусства, свои народные пути, ему предначертано продолжить, угасшее в середине XV века, великое художество Ромеев.

Стеллецкий, с которым я был близок лет сорок, часто говорил со мною на эту тему. Со свойственной ему горячностью, не скупясь на парадоксы, он доказывал, что продолжать «ученичествовать» у Запада — дело пропащее: Запад уже исчерпал себя, зашел в тупик, наше ху-

дожественное возрождение мыслится только как ренессанс русской Византии, впитавшей в себя духовные соки народа, чуждого — органически, подсознательно, стихийно — реформе Петра. Эта отчужденность и есть его самобытность, точнее — отсюда ведет истинный путь русского художества, в нем сочетаются и религиозные чаяния православия, и декоративный вкус фольклора, и пережитки языческой древности. Заимствованные нами европейские художественные формы никак не примирить с этой первородной нашей самобытностью; не созвучны они творческому гению народа уже потому, что они, эти формы, результат духовного ущерба западной культуры . . . после Ренессанса. Между тем историческая задача России, русской живописи есть прославление не чувственной, а духовной красоты . . . Не всякое искусство религиозно, но искусство должно быть увенчано религиозным сознанием, стремлением к высшей реальности от правды вещественного мира; упадок европейского искусства — от утраты этого сознания, в этом его гибель; будущая Россия вернет искусству его высокий смысл. . . .

Так верил Стеллецкий. Он ставил, следовательно, очень широко вопрос об искусстве и его мировом будущем, в частности о ф о р м е живописного изображения, оценивая совсем по-новому современные художественные искания: с точки зрения отчасти историософской и, в то же время, очень русской, даже — сугубо национальной точки зрения. Он верил, что из России засияет свет грядущей правды.

С тех пор, как я познакомился со Стеллецким, в начале девятисотых годов, и до самой его смерти в 1946 г. (в «Русском Доме» S-te Geneviève des Bois, в окрестностях Парижа) он оставался убежденным анти-западником, упорным глашатаем нашей «самобытности», ненавистником того европеизма, каким пахнуло в конце прошлого века с выставок «Мира искусства» (хотя сам и принимал на них участие). Мир-искусники не чуждались его, признавали талантливость его византийствующих композиций, в качестве индивидуалистов-эклектиков они соглашались и на э т о т прием художественного самоутверждения. Но Стеллецкий думал не о художественном приеме, не о стилизации, он грезил о Реформе (с большой буквы), о новой эре искусства, отказавшегося от Ренессанса, об искусстве верном древнему канону: плоскостному, двухмерному изображению, обратной перспективе, анатомической отвлеченности, красочной символике — словом тому, что нашло высшее свое выражение (если не считать неподражаемых византийских мозаик) в иконах в фресках в эпоху нашего художественного цветения в XV и XVI веках. При том верность далекому прошлому представлялась ему как свободное вдохновение (молодое вино в старых мехах), отнюдь не как слепое подражание или ремесленная подделка . . . И вот всем своим трудом, в течение полувека, он утверждал этот художественный неовизантинизм — наперекор и академической рутине и передовым течениям: т. е. новаторам разных толков, будь то импрессионисты или сезаннисты, или кубисты, сюрреалисты и т. д.

Напомню еще, что не один Стеллецкий в конце прошлого века замечтал об этой забытой (или искаженной безвкусием «петушиного стиля») старине. Ее восприняли, каждый по-своему, и Врубель, и Виктор Васнецов, и Нестеров, и Рерих; толчком к живописным композициям в «народном» вкусе оказалось и увлечение русским фольклором, т. е. архаизующим кустарничеством села Абрамцева, и постановки Мамонтовской оперы, и признанная наконец гениальность «кучкистов». Но одному Стеллецкому мерещился в этой «русскости» изобразительный абсолют: полное отрешение от эпигонства академий, от пошловатого натурализма и от всяческих подражательных стилизаций и формальных новшеств, иначе говоря — художественная правда, предуказанная предшествующими Ренессансу столетиями, когда средневековая живопись достигала, можно сказать, высшей красоты, красоты преображенной плоти. Он сделался иконописцем, канонам иконописи стремился подчинить всё искусство — не только церковное, но и декорационно-театральное, и пейзажное, и бытовое. Всю жизнь горел он этой грезой: преобразовать отечественное искусствопонимание, убедить современников своим примером, доказать своим творчеством, что если красоте, по слову Достоевского, суждено «спасти мир», то именно этой красоте православной традиции.

Сколько раз слушал я — встречаясь с ним и в Петербурге в дни «Аполлона», и в Крыму после революции, и в изгнании на Южном берегу Франции, где меценатствующие эмигранты кое-как поддерживали его художнический пыл, и в Париже, гне он работал над росписью церкви Сергиева подворья, — сколько раз слушал я горячие, из сердца льющиеся его иеремиады против измельчания и пошлости современных beaux arts!.. До чего непримиримо-русским оставался он и после того, как покинул навсегда родину, в которую верил, как может быть никто из современных художников.

Маленький, щуплый, большеголовый, скуластый, поблескивающий через очки близоруким взором (слепнул к старости, умер вовсе слепым), нервно-подвижной, вечно спешащий куда-то и размахивающий короткими руками, непоседа из непосед, но упорный в труде, неумеренный во всех проявлениях неудовольствия или восторга, спорщик неуёмный, заносчиво-обидчивый и добрый, измученный жизнью и одиночеством, несоответствием того, что он считал правдой, с тем признанием, которое изредка выпадало на его долю, — таким вспоминается мне этот не совсем русский по крови, но глубоко чувствующий все русское художник, восторженно православный в идее и неумудренный верой смиренных, этот до мозга костей эстет, для которого духовный идеал сводился, в конце концов, к прекрасному звучанию линий и красок, этот ученый воссоздатель старины, не без налета темпераментного любительства, этот самоотверженный труженик, не балованный судьбой и не лишенный однако самообольщенного славолюбия...

Я никогда не ссорился с ним и, не разделяя его мнений, сочувствовал его непóнятости; всякий раз, что представлялся повод, писал о нем, даже в годы эмиграции; но для меня всегда было ясно, что как творческая личность он себя переоценивает и возлагает на себя задачу непосильную, провозглашая свой русский Восток как «сезам» для грядущего в мире искусства.

Дарование у него было большое, это несомненно. Но избранный им путь (допустим — обещающий великие достижения) требовал бóльшего. Роль художественного реформатора была Стеллецкому не по плечу. Потому так забыт он сейчас . . . Да и прежде, еще в России, признание его, даже в кругу наиболее независимых судей, никогда не выходило за пределы несколько удивленного благожелательства. Ни исторические его жанры, ни пейзажи, ни эскизы к театральным постановкам не пользовались широким успехом. Когда, за несколько лет до революции вышел посвященный его творчеству номер «Аполлона» со статьей Александра Бенуа, заинтересовались Стеллецким только немногие любители.

Вскоре он стал усердно работать как театральный декоратор. Вспоминаются превосходные эскизы его для «Снегурочки» Островского; но самой постановки, насколько я знаю, он так и не дождался. Эскизы декораций и костюмов для «Царя Федора» Алексея Толстого были использованы Александринским театром уже после революции, без прямого его участия.

В эмиграции, в Париже, Стеллецкому почти удалось, когда он специализовался на иконописи, осуществить свою мечту — создать монументальное декоративное целое в излюбленном стиле, т. е. в стиле, соединяющем византийскую традицию с творческой свободой в пределах церковного канона. Этот осуществленный замысел Стеллецкого — роспись церкви Сергиева подворья в Париже. Из всего, что за сорок лет эмиграции создано было в художественной области, эта роспись — значительнейшее явление.

Одновременно художник заканчивал давно начатый им графический труд — цветные иллюстрации (в размере большого in-folio) к «Слову о полку Игореви»; он остался недовершенным, выполнено 54 листа из предполагавшихся шестидесяти . . . Но остановимся сперва на Сергиевом подворьи.

Роспись начинается уже снаружи храма, на лестнице. Здесь — óбразное напоминание о византийских веках православия: Отцы церкви, от Иоанна Дамаскина до Максима Исповедника, над традиционными «полотнами» с круглыми клеймами посредине. Эти клейма — воспроизведение тех, что художник зарисовал в Ферапонтовом монастыре, где они почти стерлись от времени.

Двухстворчатая дверь входа — тоже расписана (Благовещение среди орнаментов), а над дверью — редко встречающаяся теперь композиция Софии Премудрости: по сторонам — фигуры Богородицы и Иоанна Крестителя, в центре — София, в виде огненного ангела на троне и на семи столбах; выше — Спас, и на самом верху пустой престол невидимого Бога-Отца Вездесущего. В церковь мы входим через притвор, — низкий потолок его образован деревянными хорами на столбах. И потолок и столбы разубраны узорами, видимо зарисованными Стеллецким в дни его странствований по Северу России. Эти орнаменты, как и весь теремной характер деревянного притвора, с причудливыми колонночками и расписным свечным ящиком, сродни ярославскому стилю XVII века.

Когда из притвора окинешь взглядом церковь, она предстанет очень красочно согласованным «единством». Художественная схема строга, но вместе с тем веет от этого «декоративного целого» личностью прихотливого мастера . . . Но прежде всего следует сказать, что задача его была осложнена рядом обстоятельств. Этот храм (при Парижской Духовной академии) переделан для нужд православия из лютеранской кирки, построенной в 1862 году. Всю внутреннюю архитектонику ее, в смешанном романоготическом вкусе, пришлось замаскировать живописью (средств на перестройку не хватило), т. е. создать красками «обман глаза» везде, где требовались архитектурные изменения. Так, узенький карниз над окнами «превращен» в широкий, что дает рама из цветных полос для икон и для росписи сводчатого потолка. Сами своды тем же приемом (написаны перекрещивающиеся красочные полосы) из простых, романских сводов обращены в замкóвые, а узкие ребра арок покрыты хитро придуманным геометрическим орнаментом, расширившим эти ребра, благодаря чему впечатление объема усилилось: и не догадаешься теперь, что профили искусственные!

За притвором церковь как бы делится на три символических отрезка: западный — посвящен истории русского православия или, точнее, родоначальным óбразам этой истории. Их шесть, особенно удавшихся художнику икон в простенках между окнами: Владимир и Ольга, основатели монастырей на Руси.

В шести остальных простенках (второй символический цикл), приближаясь к алтарю, мы видим напоминание о московском периоде: Михаила, митрополита киевского и всея Руси, и за ним святителей Петра, Алексея, Иону и Филиппа, и Ермогена. Все стены расписаны «палатным письмом», на сводах огромные шестикрылые серафимы.

Третий символический цикл — трех-ярусный иконостас. Он поражает длиною. Конечно, не Стеллецкий изобрел эту иконостасную разновидность. Ее обусловил план церкви. То, что получилось, остается однако в духе образцов более древних, чем высокие иконостасы узких храмов позднейшей эпохи. Этот тип сравнительно низкого и очень

длинного иконостаса напоминает старообрядческие церкви Преображенского и Рогожского кладбищ в Москве.

Иконостас можно в свою очередь разделить на три части: среднюю, южную и северную. Оба крыла — символика покаяния и поминальная. На южной двери (что ведет в исповедальную) изображен Ефрем Сирин, автор молитвы — «Господи, Владыко живота моего». Рядом, в первом ярусе, так называемые «местные иконы»: Мария Египетская, пример великого покаяния; сошествие Христа в ад; Св. Троица, надежда всех покаявшихся, затем — Пантелеймон-Целитель (врач телесный, как Ефрем Сирин — духовный целитель). Тут же стоит, обтянутый шелком, расшитым по рисунку Стеллецкого, панихидный канун. Левее — икона Георгия Победоносца, заступника и покровителя всех воинов на полях брани и на житейском поприще; иконы Константина и Елены, воздвигнувшей Крест Господний, и Тихона Задонского (в память патриарха Тихона). На северной стороне, так же отчасти, как на южной, расположены иконы, принадлежащие жертвователям, которые захотели, чтобы в церкви были иконы их «семейных» Святых. Рядом с архангелом Гавриилом, держащим свиток Апокалипсиса, на южных вратах, — местная икона Сергия Радонежского, окруженного Святыми всех убиенных во время революции членов царской семьи. Далее — Спас, с Евангелием, раскрытым на словах от Матфея: «Не всяк, глаголай ми, Господи, Господи, внидет в Царствие небесное, но творяй волю Отца Моего, иже есть на небесех» . . .

К царским вратам — подлинным, древним, новгородских писем XVI века — примыкают, с левой стороны, иконы Богоматери-Умиление и Николая Чудотворца. На северных вратах — Михаил Архистратиг, водитель воинов и умов; далее — Серафим Саровский (впервые написанный по древне-русскому канону) и местные иконы Захария и Елизаветы, Марии Магдалины, Дмитрия Ростовского, Христа со Св. Евлогием и Богородицы со Св. мучеником диаконом Вениамином.

Во втором ярусе иконостаса — чин: в центре Спаситель, восседающий во славе на престоле, окруженный четырьмя символами из пророчества Исайи, на фоне огненной звезды и сонма херувимов. Одесную и ошую — Богоматерь, Иоанн Креститель, два Архангела и двенадцать Апостолов (эти Апостолы — допущенная художником иконографическая вольность). Выше, в третьем ярусе, Богородица Знамения с Предвечным Словом Спасом на груди, окруженные шестикрылыми серафимами, а по сторонам — пророки, с Давидом и Саломоном.

Огромное Знамение занимает алтарную апсиду: величественная возносящаяся Богоматерь между Апостолами и Пророками . . . Из всего что создано Стеллецким в храме, это монументальное апсидное Знамение (образцом послужили лучшие иконы «золотого века» Новгородского) — всего убедительнее. Тут художник действительно проникся мыслью просветленной, от веков народного благочестия, чудесной верой в чудесную запредельность . . .

Ответственный и очень большой труд выполнен Стеллецким в Сергиевом подворьи. И все-таки, отдавая должное дарованию Стеллецкого, я не хотел бы преувеличивать значение этой росписи для русской религиозной живописи (может быть — и в недалеком будущем, когда опять начнут строиться в России православные храмы). Рядом с нашими несравненными древними образцами творчество Стеллецкого — часто на грани талантливого дилетанства; другие силы и другой технический опыт нужны, чтобы возродить к новой жизни искусство, которое начало хиреть уже в XVII веке и обратилось в XIX-м в подражательное ремесло. Да и никаких сил, вероятно, одного и даже нескольких художников для этого было бы недостаточно, — тут нужно вдохновение целой эпохи . . .

Вот почему более бесспорны кажутся мне результаты, достигнутые Стеллецким в области театральных декораций, исторического жанра и, в особенности, иллюстрационной графики. Книжная страница легче всего поддается стильному изощрению и прихотливой фантазии. И Стеллецкий показал это лишний раз другим подвигом своей жизни — иллюстрациями к «Слову о полку Игореви».

Первый вариант этой, пока не изданной, графики был приобретен Третьяковской галлереей еще в начале девятисотых годов: около двадцати листов, — если память мне не изменяет, — того же большого формата, что и позднейшие парижские листы. Тогда под руководством Стеллецкого «Слово» переписал письмом XII века иконописец Блинов, что явилось интереснейшей попыткой восстановления в первоначальном виде величайшего из памятников древне-русской словесности (рукопись Блинова также сохраняется в Третьяковской галерее).

Таким образом уже более полвека назад, своим «Словом о полку Игореви» Стеллецкий обратил на себя внимание. Он действительно, как говорится, «нашел себя» в этой цветной графике, где знание иконографических источников как бы совпадает с богатством фантазии. Ни один художник до того не пытался обдуманно-строго иллюстровать «Слово»; в прошлом вспоминаются только тетрадь в ампирном вкусе гр. Федора Петровича Толстого (около 1812 года) да несколько рисунков Шварца. Не был художественно издан и самый текст[1]). Никаким образцом Стеллецкий пользоваться не мог. Замыслив свое издание в духе древнем, он должен был, следовательно, все создавать «из головы», вдохновляясь кое-какими элементами нашего раннего средневековья, а также — за недостатком их — и памятниками Запада той же эпохи и более поздним русским искусством. Художник сделался палео-

[1]) Первоисточник «Слова», т. е. список, относящийся ко времени создания поэмы, как известно, не был найден. Россия узнала о «Слове» в царствование Екатерины II, по списку (уничтоженному вскоре пожаром), который был приобретен случайно гр. А. И. Мусиным-Пушкиным, тогдашним президентом Академии художеств, у настоятеля Спасо-Ярославского монастыря архимандрита Иоиля. Мои цитаты из «Слова» — по записям Стеллецкого.

графом, археологом, иконографом, собирателем древности во всех областях, соприкасающихся с красотой старо-русской книги. Целых полвека усердствовал он над осуществлением этого замысла и, можно сказать, вложил в него весь пыл своего мастерства и эрудиции.

Говоря о мастерстве Стеллецкого, я разумею не только графическое умение, меткость руки, изобразительную компановку, изощренность красочных сочетаний и, говоря об эрудиции, не только — «знание предмета»: истории, археологии, палеографии и всего, что дала в отношении «Слова» отечественная литература, начиная со стихотворных переложений на современный русский язык — Майкова, Мея, Козлова, Гербеля, и кончая трудами Потебни, Миллера, Смирнова, Стоюнина, Барсова и др. (к сожалению, художник не мог прочесть новейших, многое в «Слове» осветивших по иному, исследователей).

Мастерство Стеллецкого и эрудиция Стеллецкого так тесно связаны друг с другом и выливаются в такую непосредственную импровизацию, что в этой графике, повторяющей древние мотивы, художник и впрямь как бы обернулся изографом старины: он чувствует рисунок, краску, узор, начертательную аллегорию, как человек далеких времен, не знающий иного языка, кроме того, каким его дарование подсказало ему обращаться к нам, опередившим его на несколько столетий, современникам.

Кто-то из французских критиков заметил о нем — «чудом живущий среди нас». И правда, о Стеллецком никак не скажешь, что он «набил себе руку», ловко пользуясь художественно-историческим материалом. Навык руки и документация совсем не главное в его архаизующем творчестве: он творит органически, из древнего «нутра» своего, неожиданные, затейливые и, вместе, правдивые образы как бы когда-то бывшего искусства. И мы верим им, не задаваясь вопросом, имел ли художник право у ч е н о г о на ту или иную подробность. С другой стороны, не приходят в голову и придирки к «ремеслу» Стеллецкого, к его не всегда безупречной технике. Не только не придираешься, но особенно ценишь ту непосредственность и свободу, с какими он заимствует ф о р м у́ у далеких столетий. Так же отношусь я и к его иконописным «вольностям», — за них не раз попадало Стеллецкому от наших церковников, для которых икона, как предмет культа, является искусством в рамках незыблемых норм, и свободе мастера, если и дозволено проявиться, то не выходя из тесных канонических правил. Эти «вольности» Стеллецкого, — я разумею не всегда строгое соблюдение установленных раз навсегда иконописных условностей и вообще отсутствие педантства в отношении к композиционной задаче и к исторической правде подробностей.

Историк признает одну правду: так б ы л о. Для художника важнее правда: так д а б у д е т! Архаизующий мастер не может не следовать указаниям истории. Но разве живое чутье художника, в данном случае, не неопровержимее документальной точности? Стеллецкий не

претендует на точность, он берет у старины все, что отвечает по духу одиннадцатому-двенадцатому векам, не думая вовсе о подражании книжному образцу такой-то даты, такого-то пошиба. Он черпает из «обширной» древности, ему близкой, любимой, свободно выбирая то, что нужно для художественного целого, скрепленного скорее единством его собственного вкуса, чем исторической справкой . . . Вот почему впечатление непосредственности, свежести дают эти иллюстрации к «Слову», хоть и напоминают столько древней красоты: «звериные» буквы Остромирова Евангелия; лицевое «Житие Бориса и Глеба» и более ранние, византийские, книги; Кенигсбергскую летопись; «Хождение Св. Апостола и Евангелиста Иоанна Богослова», по рукописям XV и XVI веков (изд. Н. П. Лихачева); соборы в Юрьеве-Польском и Владимирена- Клязьме; народные узоры великорусского Севера; фрески IX века в знаменитом аббатстве Св. Савена в Пуату и романские ткани в Байё, изображающие английский поход короля французов в ту отдаленную эпоху, когда искусство европейского Запада и Востока еще дышало единой сутью византийского наследства.

Где только не был Стеллецкий, из каких музеев и библиотек не извлекал частицы того декоративного единства, что вызывает в нас тем меньше сомнений, чем больше мы ценим оригинальность «чудом жившего среди нас» русского мастера . . .

В Париже, уже больше двадцати лет назад, я видел у Стеллецкого 54 рисунка его к «Слову». Судить о них по черным воспроизведениям невозможно. Тут «магия» — и от цвета. Техника, которая применялась Стеллецким, ярко-красочная гвашь, побуждала его к «цветному мышлению», Каждый лист исполнен в определенной гамме, с преобладанием то голубых, то желтых, то кирпичных и т. д. тонов, и эти гаммы не кажутся случайными, а подсказаны поэтическим содержанием данного места древней поэмы.

Но говорить о красках в «Слове» Стеллецкого я не буду; чтобы воспринять их выразительность, их созвучность тексту, надо — видеть! Нельзя описать графику, столь насыщенную цветом, символикой цвета; она еще иррациональнее, чем графика blanc et noir. Впрочем, иллюстрации Стеллецкого иррациональны также и потому, что собственно-изобразительный смысл здесь, по большей части, только намечен. Графическая их raison d'être, декоративное заполнение бумажного листа доведено местами почти до орнамента.

Все 54 иллюстрации — страничные виньетки, словно выращенные кистью художника на поверхности листа из вязи старинных узоров. В издании, отпечатанном нашей петровской кириллицей, вряд ли были бы они на месте: их назначение украшать страницы, тщательно заполненные древне-русской калиграфией.

Если бы «Слову» Стеллецкого суждено было выйти в свет в переводе на иностранный язык, то несомненно пришлось бы и текст как-то

графически уподобить нашему древнему письму. Вот почему, насколько я знаю, не осуществился проект французского издания, о котором в свое время вел долгие переговоры известный переводчик с русского на французский — Дени Рош. После того, как было достигнуто деловое соглашение с издателем, Стеллецкий все-таки уклонился от проекта: он не мог допустить никакого типографского шрифта взамен калиграфии Блинова . . .

Текста поэмы Стеллецкий придерживался тщательно, иллюструя ее фраза за фразой, образ за образом, от Бояна вещего первой главы до Бояна заключительной «Славы»; ни одна из существенных подробностей повествования не пропущена, не осталась без графического «перевода», несмотря на трудность понимания некоторых аллегорий поэмы и на отсутствие зачастую каких бы то ни было наводящих материалов.

Фронтиспис дает изображение князя Игоря и его войска; фигура князя навеяна, вероятно, Георгием Победоносцем Юрьевской крепости в Ладоге. Это самый подлинный XII век, так же, как аллегории второго и третьего листов на слова о Бояне: «Вещий Боян, если хотел кому песнь складывать, то растекался мыслью по древу, серым волком по земле, сизым орлом под облаками» и т. д. Тут орнаментальные мотивы заимствованы из Остромирова Евангелия. Дальше идет единоборство Редеди с храбрым Мстиславом «перед полками коссожскими, затем — портрет главного героя, Игоря Святославовича: князь изображен над убитым им половчанином, при чем использованы одновременно мотивы Юрьевского собора (капители XII века) и на много более поздние фрески Ферапонтова монастыря (XVI в.).

На шестом листе — солнечное затмение: «Тогда Игорь взглянул на светлое солнце и видит — от солнца тьмою покрыто все его войско» . . . Черной звездой (такие встречаются в византийских рукописях) изобразил художник затмение, и краски на этом листе как бы свидетельствуют о наставшей в полдень ночи. Следующая иллюстрация (в «зверином» стиле) опять посвящена Бояну: «О, Боян, соловей старого времени! Если бы ты воспел сии полки, скача, соловей, по мысленному древу, взлетая умом под облака» . . . И, с седьмого листа, начинается драматическая повесть о пленении Игоря.

«Стоят стязи в Путивле, Игорь ждет мила брата Всеволода. И рече ему Буй-Тур Всеволод» . . . «Тогда выступи Игорь князь в злат стремень и поехал по чистому полю . . . Див кличет вверху древа».Для своего Дива этого (8-го) листа Стеллецкий воспользовался головой «каменной бабы», каких еще не мало на юге России . . . Счастливая мысль: ведь наши «каменные бабы», и правда, олицетворяют «дивное» язычество далекой русской были.

А вот и половцы «небитыми дорогами побежали к Дону великому, кричат телеги их о полуночи, словно разлетевшиеся» . . . (10). И «долго

меркнет ночь... Храбрые русские загородили широкие поля багряными щитами, ища себе чести, а князю славы»... (11). Здесь по слову библейскому, небо представлено свитком: на нем начертана судьба войск Игоревых.

Вначале победителями были русские: они потоптали поганые полчища половцев, помчали красных девиц половецких и т. д. (12). И вот «дремлет в поле Олегово храброе гнездо... серым волком Гза, а Кончак ему вслед направляется к великому Дону» (13). Но близка уже злая напасть: «черные тучи с моря идут, хотят они покрыть четыре солнца; а в тучах дрожат синие молнии»... Четыре солнца померкли, четыре князя убиты (14). И задули ветры, «внуки Стрибога веют уже стрелами с моря на храбрые Игоревы полки» (15). «Гудёт земля... Половцы идут от Дона и от моря, и со всех сторон они обступили русские полки»... (15). «Яр-Тур Всеволод! Стоишь ты в бою, прыщешь стрелами на войско врагов, гремишь об шеломы мечами булатными (16) (здесь в изображении Яр-Тура заметно влияние фресок св. Савена).

Следующие два листа посвящены отступлению автора «Слова» к дням Олеговым: «Тот Олег мечом крамолу ковал и стрелы по земле сеял» 17). А в Русской земле тогда «редко взывали пахари; зато часто кричали вороны, деля между собой трупы»... (18)

И вот началась роковая битва. «С утра до вечера, с вечера до света, летят стрелы каленые, гремят сабли о шлемы... Черна земля под копытами костьми была засеяна и полита кровью»... (19). В этих метафорических батальных композициях прекрасно скомпанованы трупы воинов и щедры красочные гаммы, переносящие нас от икон Новгорода ранних веков в Новгород позднейший, из русской Византии на романский Запад, к тканям эпископского дома в Байё... Следующий лист совсем уж во вкусе XVII столетия: «Что там шумит, что там звенит так рано перед зарею?.. То Игорь полки ворочает»... (20). Самую битву («бились день, бились другой, на третий день к полудню пали знамена Игоревы») художник представил аллегорией, воспользовавшись фигурой пятой главы: «Там и вина кровавого не достало; там покончили пир храбрые русичи: сватов упоили, а сами легли за землю Русскую (21). Не с меньшей фантазией претворена в графический образ жалоба автора «Слова» на гибельную усобицу князей: «Восстала обида в силах Дажбогова внука; вступила девою на землю Троянову, всплескала лебедиными крылами на синем море»... (22).

Мы видим далее двух жен, что приходят перед несчастьем, Карину и Желю (23), видим и плач русских жен (24), и опечаленных братьев, стонущие Киев и Чернигов в напасти (25), и старого грозного князя Святослава, что разгромил половцев и умертвил Кобяку поганого (26), и пленение Игоря, — «князь выседе из седла злата, а в седло кощиево (27), и страшный и «смутный» сон старого Святослава (28), и рассказ бояр князю о том, как «два сокола слетели с отцовского золотого престола... и померкли два солнца... а с ними вместе два молодых

месяца — Володимир и Святослав — заволоклись тьмою. Тут золотой престол (29) взят Стеллецким с шитой плащеницы из Кирило-Белозерского монастыря (бояр Шереметевых).

Затем — перед нами половцы, простершиеся по русской земле, «как барсово гнездо» (30); низвергшийся на нее Див (31), и Святослав в образе певца, орошающего слезами золотое свое слово к сыновьям, Игорю и Всеволоду (32); «О, диво-ли, братья, и старому помолодеть! Когда сокол перелиняет, высоко он сбивает птиц».

Перелистываешь одну за другой цветистые, хитро орнаментованные виньетки Стеллецкого, и возникают перед нами фигуры князей, к которым обращается с увещанием старый великий князь Киевский: Рюрик и Давид, Осмомысл-Ярослав, Роман и Мстислав (35), галицкие князья Ольговичи (шлемы у них с фресок Федора Стратилата), «не худа гнезда шестокрильцы» — Ингварь и Всеволод, и все три Мстиславича, а за ними — мертвый Изяслав, сын Васильков («дружину твою, князь, птицы крылами покрыли, а звери кровь полизали» (37) под багряными щитами на кровавой траве, и «приуныли песни, поникло веселие, трубят трубы городенские» (38).

И вот «на седьмом веке Трояновом бросил жребий Всеслав о деве ему милой, сжал он бедрами коня, поскакал к городу Киеву и коснулся копьем золотого престола Киевского (39) . . . и помчался волком на Немигу . . . А на Немиге-реке не снопы стелют — головы; молотят цепами булатными, а на току кладут жизнь, веют душу от тела (40).

Подробность: эти цепы, молотящие головы, Стеллецкий нашел, — как он сам говорил мне, — в какой-то древней испанской рукописи, и пришелся испанский цеп к «Слову», как нельзя лучше. Надо ли повторять, что не в документальной точности — прелесть этих столь русских иллюстраций, а в духе таланта, веющем «где хочет».

Двадцать лет назад, когда я любовался ярко-запоминавшимися мне гвашами Стеллецкого, не все листы были доведены до полного завершения. Некоторые, относящиеся к концу поэмы, были только намечены, другие нуждались еще в отделке. Кое-что художник и перерисовал впоследствии. Но это несущественно. Уже тогда вся серия была налицо, все иллюстрации ж и л и даже в тех случаях (их было немного), когда судить о замысле можно было лишь по контуру . . . Стоит взглянуть на заметки, в свое время сделанные мною в записной книжке, и сразу оживают в памяти и заключительные листы, — среди них были, когда я их рассматривал, и только намеченные . . . Сколько волчьей стремительности в Хорсе, которому зловещий волк-Всеслав «путь перескакивал» (40); как поэтически-выразительна плачущая Ярославна, что собирается лететь «зигзицею по Дунаю» (42), и заклинает ветер, одетая в сто́лу (по Ярославскому сборнику) (43), и обращается к Днепру (44) и к солнцу «светлому, пресветлому» (45), в то время, как

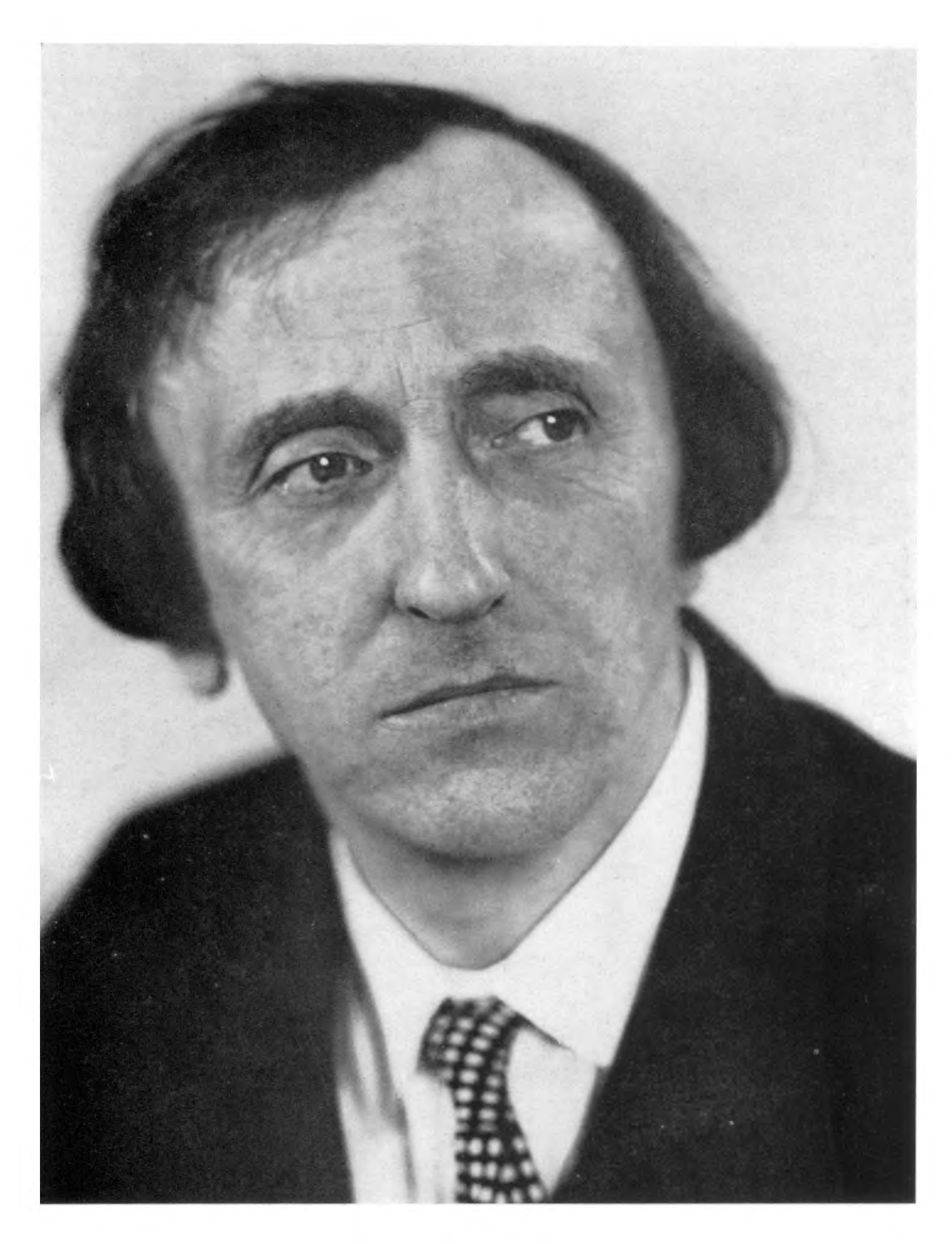
Игорь в плену «спит... и бодрствует, и мыслью поля мерит от великого Дона и малого Донца», в ожидании верного коня (46).

Потом с увлечением показывает художник, как «Игорь князь поскакал горностаем к тростнику и поплыл белым гоголем по воде (47), и как беседовал он с Донцом (48) и говорил Донцу о горе Ростиславовой матери: «уныли цвета от жалости, деревья с печалью к воде наклонились» (49). Наконец, мы видим и преследователей Игоря — Гза с Кончаком: «Тогда вороны не каркали, галки умолкли... Дятлы своим стуком указывали путь к реке»... (50) «И сказал Гза Кончаку: когда сокол летит к гнезду, то соколенка мы расстреляем своими золочеными стрелами» (51).

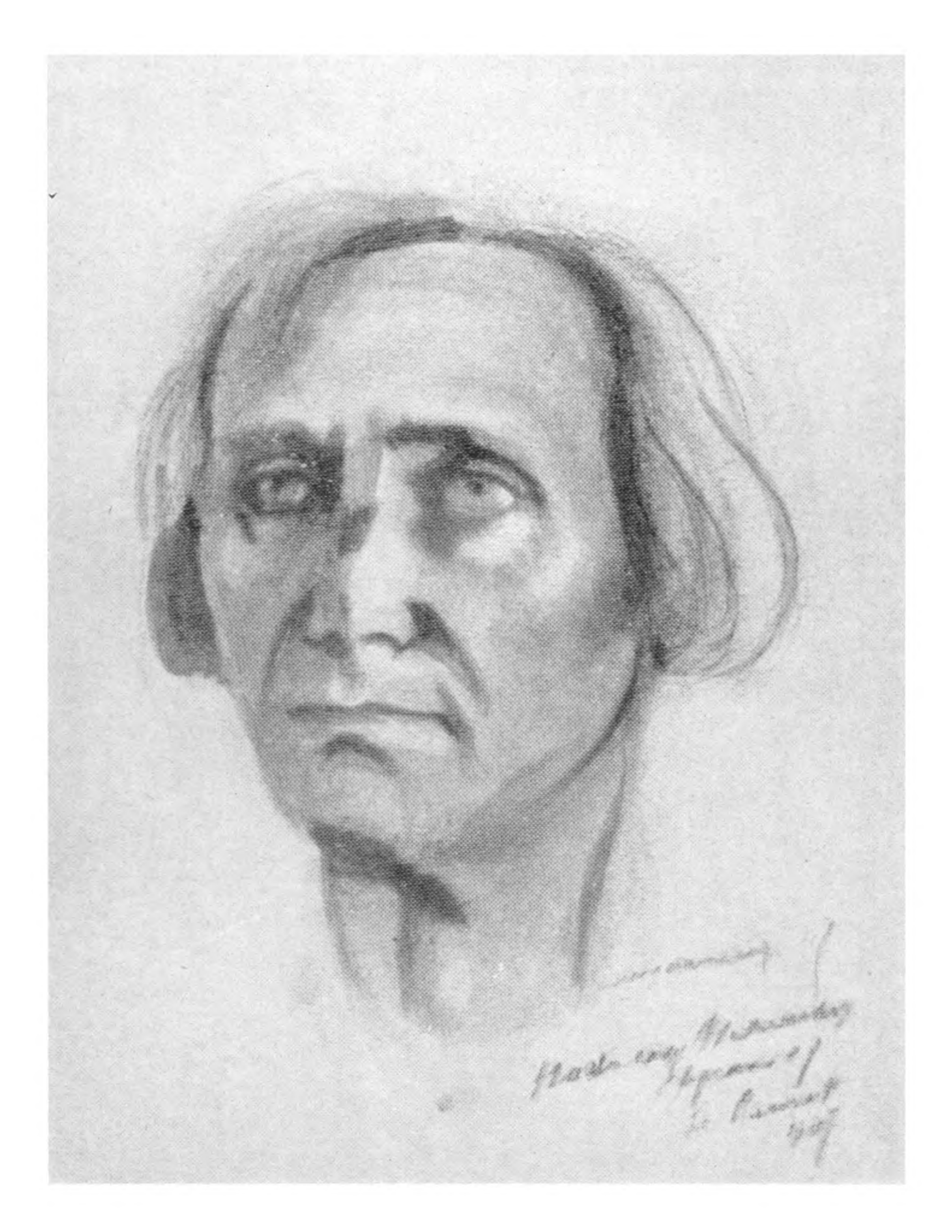
Три последних листа посвящены славе вернувшегося из плена Игоря. «Сказал Боян и о године Святославовой — он же песнотворец старого времени»... (52). «Светит солнце на-небе, Игорь княжит на Русской земле. Поют девы на Дунае; несутся песни через моря и поля. Едет Игорь к святой Богородице Пирогощей»... (53).

Апофеозом, в радостных светлых тонах, кончается «Слово о полку Игореви» Стеллецкого: «Слава Игорю Святославичу, Буй-Туру Всеволоду, Владимиру Игоревичу... Слава князьям и дружине!»

Вспоминая об этом большом прекрасном труде Стеллецкого, скажем и ему, художнику с душою древней, так глубоко по своему любившему всё старинно-русское, скажем и его памяти — Слава... Несомненно, этот многолетний иллюстрационный труд дал художнику нужную подготовку и для его религиозной живописи. И это — не мало. Роспись церкви Сергиева подворья в Париже, повторяю, единственное в своем роде достижение. Нужно присутствовать на одной из ее торжественных монастырских служб, чтобы почувствовать, насколько умным, вдохновенным является этот художнический подвиг как свидетельство о возрождении нашего христианского сознания.



НИКОЛАЙ ЕВРЕИНОВ. *Фотография, 1909 г.*



НИКОЛАЙ ЕВРЕИНОВ. *Рис. кн. К. Шервашидзе, 1953 г.*

Николай Евреинов

(1879—1953)

Образ Николая Николаевича Евреинова давно стал для меня каким-то олицетворением петербургского «театрального действа»; думаю — и для многих из тех, кто помнит российский «художественный подъем» начала века, особенно — в жизни нашего театра.

В самом деле, тогда как станковая живопись, например, нелегко завоевывала себе право на изощренный модернизм, новый театр, в первое десятилетие этого века, так много сулившего русскому искусству, сразу вспыхнул ослепительно от всевозможных новшеств и сценических дерзаний. Писатели на виду, новеллисты и поэты, один за другим пристрастились к драматургии: Чехов, Горький, Леонид Андреев, Блок, Мережковский, Сологуб и т. д. В плену у театра оказалась и передовая живопись: Врубель, Коровин, Бенуа, Головин, Бакст, Судейкин. Началось с московской оперы Мамонтова и Мариинской сцены (во время короткого директорства кн. С. М. Волконского), а несколькими годами позже, именно декорационная живопись, живопись театральной стилизации, прославилась, как ярчайшее выражение народного духа (так отнеслись к ней на Западе, после триумфальных гастролей Дягилева).

Наш новый театр быстро овладел публикой обеих столиц и провинции. И не один Художественный (увлекшийся вначале, несмотря на уклоны к символике и мистичности, не столько новизной, сколько постановочным натурализмом), но также и противоположное по направлению новаторство во вкусе Commedia dell'arte. Мейерхольд, начавший свою карьеру артистом Художественного Театра (я помню его в «Росмерсгольме» Ибсена), вскоре превратился в доктора д'Апертутто, в глашатая театра без рампы и блоковского «Балаганчика». Всюду расплодились студии сценических исканий, художественные кабачки, школы босоножек — последовательниц Айсадоры Дункан и Далькроза. Рядом с Александринским театром, тот же Мейерхольд и Евреинов у Коммиссаржевской, пытались создать театр символов. Соблазн коснулся даже композиторов: гениальный Скрябин, после «Прометея» и «Предварительного Действия», готов был изменить музыке во имя небывалого еще «театра духа», где исполнители и слушатели сочетались бы в едином пантомимном ритуале, связанные друг с другом, как актеры и хор античной трагедии.

Тогда же возник интерес и к театральной археологии, то есть прежде всего — к сценическим и бытовым формам лицедейства в прошлые века. Так начался «Старинный театр» бар. Остен-Дризена и Евреинова, давно уже мечтавшего о своем «театральном театре». К нему примкнула небольшая группа испытанных ценителей искусства, передовых писателей и живописцев. Собрания происходили на квартире Дризена, театрала, актера-любителя и сановника в звании камергера, назначенного незадолго перед тем редактором «Ежегодника императорских театров».

На одном из этих собраний я и познакомился с Николаем Николаевичем Евреиновым. Тогда, то есть более полувека назад, он был уже хорошо известен театральному Петербургу. В конце 1905 года, 26 лет, он выступил на Александринской сцене с одноактной комедией — «Степик и Манюрочка». Вскоре и театр Яворской поставил его трехактную комедию «Фундамент счастья», а через год, в Суворинском театре, шла его пьеса «Красивый деспот» . . .

Но не этой юношеской драматургии был обязан Евреинов своей популярностью. Театральным «явлением» его сделал взятый им сразу, в статьях и брошюрах и в светских гостиных, громогласно-авторитетный тон апологета «театра для театра», «театрального театра», наперекор установившемуся вкусу позитивного XIX века, последовательно изгонявшего со сцены то, что клеймилось им как искусство неестественное, манерное, напыщенное, декламаторское, далекое от жизни и ее правды, словом — от всего, что принято называть безыскусственностью в искусстве.

Евреинов, можно сказать родился с мечтой, —перешедшей у него в манию, в идеологическую одержимость, — о театре, преображающем жизнь в нечто гораздо более выпуклое и яркое, чем жизнь, о театре, доводящем эффекты до выразительного шаржа или упрощения, требующих от зрителя большой творческой фантазии. Он называл такую театральность «сценическим реализмом» в отличие от реализма жизненного. Между этими двумя понятиями — почти ничего общего, — утверждал он: «Может быть, вся задача сцены как раз сводится к тому, чтобы дать нечто как можно более далекое от прискучившей и тягостной нам жизненной правды, но зато — дать это нечто так, чтобы оно показалось тоже правдой, новой правдой, всепобеждающей правдой, совсем другой, совсем другой» («Театр, как таковой»). В другом месте этой книжки он поясняет: «Под сценическим реализмом я разумею театрально-условный реализм, то есть такой, который коренясь в нашей творческой фантазии, заменяет точность исторической и современной нам действительности обманной ее видимостью, властно требующей доверчивого к себе отношения».

Отсюда вытекает и его идея монодрамы, то есть — как он сам определяет — «архитектоники драмы на принципе сценического тождества ее с представлением действующего лица».

К этой театральной идеологии Евреинова, которая выросла в некое парадоксальное театрословие воспитательно-социального, почти религиозного порядка, я еще вернусь. Сейчас, упомянув о «Старинном театре», мне хотелось лишь напомнить, что уже полвека назад не кто другой, как Евреинов, являлся застрельщиком нового анти-натуралистического театра, и что именно поэтому со всем молодым пылом отдался он, в качестве вдохновителя-драматурга, студийного наставника и режиссера, «Старинному театру», возвращавшему зрителя двадцатого века к самым истокам европейского лицедейства: к литургической драме, к мираклям, моралитэ и фарсам средних веков и, наконец, к декламационному пафосу Испанского театра.

Годом позже А. Р. Кугель вместе со своей женой, актрисой Холмской, основал кабаре при клубе в Юсуповском особняке на Литейном проспекте, под названием «Кривое зеркало». Евреинов согласился взять на себя режиссуру, но при условии полного преобразования театрика (и переезда в настоящее театральное помещение на Екатерининском канале). Из кабаре предприятие превратилось в совсем новый сатирический театр, — Евреинов называл его «аристофановским», — для него писали пьесы Леонид Андреев, Федор Сологуб, но чаще всего сам Евреинов. Ставились также пьесы иностранных сатириков, напр. Бернарда Шоу — «Врачу, исцелися сам» („Doctor's Dilemma"). Из ряда пьес, сочиненных для «Кривого зеркала», составился третий том драматических произведений Евреинова.

Не раз заговаривал я с Евреиновым на всегда ввергавшую его в какое-то безудержное волнение тему: может ли, должен ли современный театр отказаться от реальности, от подражания действительной жизни, от литературного психологизма, чтобы вернуться к яркой пантомиме, к исчерпывающе-выразительному жесту, к подчеркнутой декламации, к маске, к котурнам, к прекрасной условности подмостков? На эту тему Евреинов готов был не говорить, а проповедывать до бесконечности, проповедывать — жестикулируя, ероша волосы и захлебываясь, с неистощимым в таких случаях речевым воодушевлением, с чередованием восторгов, сарказмов, сравнений и карикатурных демонстраций. . . и все это — как бы полушутя, сквозь такой *его* своеобразный смешок, в котором, по правде говоря, мне лично всегда слышалась какая-то жестковатая и горькая ирония. Таким же страстно говорливым и насмешливым был он и со своими студийными учениками и ученицами — быстрый, требовательный, упорный, придирчивый до жестокости, неутомимо-темпераментный, действующий на слушателей интонацией больше, чем логикой.

И здесь, в парижском изгнании, он остался тем же. Года мало его изменили. Только заострялись постепенно черты и вплетались седые нити во все еще пышную шевелюру . . .

В молодости он был очень красив. И знал это. Но фатом не был ничуть. И никаким Дон-Жуаном. Его честолюбие, и не малое, было другого порядка... Не оттого ли так любил он позировать художникам? Кто только не писал его портрета! Репин, Шервашидзе, Анненков, Сорин, Борис Григорьев, Шильтиан, Давид Бурлюк, Судейкин, Кульбин. Я не помню, однако, чтобы какой-нибудь из портретов показался мне по-настоящему похожим. Даже Репинский профиль — какой-то выдуманный. Удачнее других, пожалуй, карандашный рисунок Шервашидзе (передающий страдальческую напряженность его лица к старости). Но тут неудачи не удивляют. Трудно «схватить момент» такого исключительно подвижного лица. А в то же время, нельзя и представить себе маски, скульптурной неподвижности, более соответствующей тому, что составляло сущность этого необычайно одаренного, многосторонне образованного, но душевно изломанного и творчески-надорванного человека.

Теперь, когда оглядываешься назад, поражает огромный итог его режиссерских и литературных трудов. Начнем со «Старинного театра», просуществовавшего два коротких сезона: в 1907-08 году и, после четырехлетнего перерыва — в 1911-12-м. В «Старинном театре» Евреинов был, что называется «душой предприятия». Он создал репертуар, собрал труппу, большею частью из любителей, обучал ее. Для первого спектакля сочинил литературную драму с прологом — «Три волхва», в стиле XI века (декорации Рериха). Почти таких же усилий стоила ему и следующая постановка — «миракля». Для второго и третьего вечера немало потрудился он над постановкой «моралитэ» XV века «Нынешние братья» и, в особенности над пастурелью «Лицедейство о Робене и Марион», в костюмах и декорациях Добужинского. Тут сказалась и музыкальная культура Евреинова: ведь после Училища правоведения он работал в Петербургской консерватории по классу теории музыки у Римского-Корсакова... Вспоминаю, как необыкновенно звучали на этих спектаклях средневековые инструменты: гамбы, монохорды, псалтир, органиструм!

Наконец, в зиму 1911-12 года, проработав целый сезон в театре Комиссаржевской и в «Кривом зеркале» (где тогда прославился его шарж на «Ревизора» у «Художественников») он еще более блестяще справился с восстановлением Испанского театра XVI-XVII веков — Сервантеса, Лопе-де-Вега, Кальдерона, Тирсо де Молино. Летом перед тем он произвел старательные поиски в библиотеках и архивах Неаполя, и в результате получилось опять три спектакля. На первом « Фуэнте овехуна» Лопе де Вега («Овечий источник» в русской парафразе), с комической интермедией Сервантеса — «Два болтуна», и «Благочестивая Марта» Тирсо де Молино (в переводе Щепкиной-Куперник), причем одна из танцовщиц-гитан самоотверженно иллюстровала статью Евреинова о «Наготе на сцене». На втором вечере шел пролог комедии Лопе де Вега «Великий князь Московский и гонимый Император», где

фантастически рассказывается история нашего Лже-Дмитрия, и наконец — на третьем вечере общий восторг вызвала замечательная по глубине религиозного замысла драма Кальдерона «Чистилище св. Патрика».

Я был на всех этих спектаклях, поражаясь таланту и неистощимой энергии вдохновителей «Старинного театра», который и выдвинул Евреинова на одно из первых мест среди наших постановщиков. Успех в кругу избранного меньшинства явился как бы косвенным подтверждением мыслей о театре, впервые высказанных Евреиновым в нашумевшей статье «Апология театральности» (еще в 1908 г.).

Этим мыслям он остался верен навсегда. В развитие их, кроме бесчисленных журнальных статей, появился ряд книг. Назову те, что изданы были до революции. Прежде всего — два тома Евреинского «Театра» (1908 г. и 1914 г.), третий том вышел только спустя десять лет. Затем, в хронологическом порядке: «Интродукция в монодраму», «Крепостные артисты»; «Театр, как таковой» (первое издание 1912 г.); монографии, посвященные Ропсу и Бирдслею: книжка — „Pro scena sua" (о последних проблемах театра). Наконец — «Театр для себя», с забавными лубочными иллюстрациями, в трех частях: теория, прагматика и практика (последняя часть появилась в год революции).

За остальными книжками я уже следить не мог, но выпущено их после февральских дней по 24-й год, когда Евреинов стал эмигрантом, еще с десяток и в России, и за границей. Некоторые попадались мне на глаза: исследование о примитивной драме германских народов и другое — о театре у животных, также — монография о религиозной живописи Нестерова. Вышла по французски и затем по русски (уже после его смерти) его «История русского театра»[1]).

Евреинов — один из очень немногих русских, успешно продолжавших и в эмиграции свою творческую работу. Мало того, он сумел убедить иностранцев в животворящей новизне своего учения о театральности и в своей собственный драматургической актуальности. Еще князь Сергей Волконский, в эмигрантских «Последних Новостях», заметил, что Евреинов явился заграницей «единственным русским драматургом, принадлежащим «современному» театру, современному мировому театру. Его пьесы оказались на Западе, спустя много лет, «новинками, которые передовой театр должен знать, должен ставить». В своей статье критик «Последних Новостей» пояснял, что в настоящее время «увлекает, занимает только то, что можно охарактеризовать как ‚двойной театр': смешение прошлого с настоящим, реальности и вымысла, яви и сновидения, истины и лжи, искренности и обмана».

---

[1]) Затраничный успех Евреинова оказал влияние и на другого поборника „Commedia dell'arte" — К. М. Миклашевского, написавшего ряд книг о театре, между которыми выделяется большой и прекрасно продуманный труд по истории италианского театра XVI-XVII веков.

Отсюда и заграничная популярность Евреинова. На какие только языки не переводились его пьесы и в каких европейских театрах их не ставили! Жак Копо в 20 году поставил его «Веселую смерть». Пиранделло, узнав, что есть такая арлекинада, сейчас же поставил ее у себя в Риме. Вскоре он же принялся и за «Самое главное». С легкой руки Пиранделло пьеса была переведена на 18 языков и шла в 26 странах! Это — первая часть трилогии «Двойной театр»: предметом взят театр в самой жизни с различных точек зрения: в «Самом главном» — религиозно нравственной, во второй части, «Корабль праведных», — с политико-социальной и, наконец, с точки зрения житейски-философской — в третьей части: «Театр вечной войны». И эта пьеса шла на многих языках, вызывая везде поощрения передовой критики. Отмечу еще, что в 1936 году на международном конкурсе одноактных пьес, в Англии, первый приз получила Евреиновская — «Кулисы души».

Значительным его режиссерским выступлением заграницей была организация в роли главного режиссера «Русской оперы» в Париже (антреприза Кузнецовой-Массенэ и кн. Церетелли). В ,Театре Елисейских полей' Евреинов поставил «Царя Салтана» и «Снегурочку», а годом позднее «Руслана и Людмилу». Много лет спустя успех «Салтана» побудил директора «Пражского национального театра» пригласить Евреинова для этой оперы в Прагу, — и новый успех этой постановки вызвал его приглашение для «Горе от ума» на той же чешской сцене. В Париже он реализовал еще много менее значительных постановок (начиная с театра Ренэ Фальконетти, где поставил советскую пьесу «Ржавчина»).

Я не собираюсь давать оценок ни этим постановкам, ни критическим о них отзывам. Тем более, что пьесы писал Евреинов как бы только в подтверждение своей театральной идеи и, в конце концов, лишь одна из пьес, первая часть упомянутой «трилогии», произвела большое впечатление заграницей — «Самое главное». После двух месяцев репетиций на квартире одной из любимых Евреиновым актрис на ролях гротеск, Е. О. Скокан де Морайтини, была отпечатана «летучка»; она сохранилась у меня: «30 апреля (1935) в 226 раз в Париже (впервые на русском языке) — «Самое главное». Для кого комедия, а для кого и драма, — в 4-х действиях, Н. Евреинова, постановка Н. Н. Евреинова. Начало мировой известности ,Самого главного' положил Луиджи Пиранделло, лично поставивший пьесу Евреинова в своем Римском театре. Пьеса эта, переведенная на 18 языков, сыграна в 22 государствах, где в ,ведущих ролях' прославились: Александр Моисси (в Вене), Эстелла Цинвуд (в Нью Йорке), Марта Абби (в Риме), Виктор Хенкин (в Москве), Шарль Дюллен (в Париже) и Гарси Леон (в Мадриде)».

В этой пьесе à thèse Евреинов высказал то, что всю жизнь вдохновляло его и превратилось с годами в разработанное до тонкости миро-

воззрение. Кратким анализом этого мировоззрения я и закончу, не подвергая идей Евреинова критике ни с точки зрения чисто театральной, ни со стороны метафизического углубления... Задачу мою очень облегчил он сам, выпустив сначала в Петербурге, а затем в Берлине, упоминавшуюся уже мною книжку под заглавием «Театр как таковой». Книжка написана блестяще, темпераментное остроумие автора бьет ключом. Весь Евреинов тут, как сам он определяет — «без маски, но на котурнах», все его гремучее красноречие, «трубному гласу подобное» (тоже по его определению). И трубит он не столько о реформе искусства театра, театральной эстетики, сколько о том, что сам называет «спасительно-святой для людей» театральностью.

По мысли Евреинова — смысл театра лежит вовсе не в красоте. Он вырастает из инстинкта куда более первичного. Вся история человечества — тому свидетельство. Потребность игры, перевоплощения, выхода из себя, на многие тысячелетия опередила сознание и моральное, и эстетическое. Театр — пре-эстетичен. Как чувство самосохранения или чувство пола... «Не добро в смысле нравственности, — заявляет Евреинов в своем предисловии к «Театру как таковому», — или в смысле изучения раскрытия ее жизни, тайн или технических завоеваний... а добро в смысле высшего интереса к сценизму. Его предлагаю я мерилом — отчаявшимся, бунтующим и уходящим. Этот интерес в театральности обличия всего существующего, которое лишь через игру осмысливается, подобно тому, как осмысливается на сцене глупейший фарс через хоровую игру, пикантные, красивые или комичные костюмы, парфорсную бойкость диалога, раззабавные декорации и невероятную цепь трюков, один неожиданнее другого».

Вы видите, с первых же слов автор уводит нас от проблемы чисто художественной к проблеме жизни, к философскому существу вопроса. Все его гаерство (Евреинов называет себя апостолом жизни «в развеселых ризах гаера», «крикливым шутом Ее Величества жизни») коренится в неприятии жизни, реального мира, лежащей в уродстве и зле действительности. Искусство спасает от жизни преодолением жизни искусством, иначе говоря — театральным преображением.

Этот пессимизм в веселых погремушках, Евреиновская метафизика смеха над призрачностью бытия, — сродни экзистенциальному безбожью, но в то же время очень по-русски, по гоголевски, исполнен трагического томления по чуду. И весь его «Театр для себя», с апологией мечты, мистификации и самообмана, только на поверхностный взгляд кажется проповедью житейского цинизма...

Вот как говорит на эту тему, — ставшую для Евреинова темой всего его творческого послушания, — герой пьесы «Самое главное». Центральная фигура в ней — некий Параклет (что значит — объясняет автор — советчик, помощник, утешитель) в разных личинах: гадалки, д-ра Фреголи, дельца Шмита, Монаха и Арлекина.

Его устами автор провозглашает себя учителем жизни: «Может

быть, я на то и пришел в мир, чтобы свидетельствовать об истине. Всякий, кто от истины, внемлет гласу моему». А во втором действии, он произносит такие слова: «Имейте в виду, господа, что я пришел в театр «не нарушить закон, а исполнить». Я только рядом с официальным театром, как лабораторией иллюзий, ратую за театр неофициальный, как за рынок сбыта этих иллюзий — театр, еще более нуждающийся в реформах, ибо он — сама Жизнь, где иллюзия нужна не меньше, чем на этих подмостках, и где, раз мы не в силах дать счастье обездоленным, мы должны дать хотя бы его иллюзию. Это самое главное... Всем сердцем верю в миссию актера, сходящего с этих подмостков в кромешную тьму жизни во всеоружии своего искусства! Ибо мое искреннее убеждение, что мир преобразится через актера и его волшебное искусство».

Итак мораль этого парадоксального «двойного» театра сводится к тому, что задачей человека в жизни сей, где счастья нет, это — играть свою роль так, чтобы поднять «Театр жизни» до высшей точки и заменить в ней «тьму низких истин» «нас возвышающим обманом», исполняя волю того великого Театрарха, которому принадлежит «добрая половина» этого замечательного театра... «Вы наверное, — добавляет Параклет, — его знаете, гм... не помню в точности его настоящей фамилии — одни зовут его Брамой, другие Аллахом, третьи Адонаем, четвертые еще как-то».

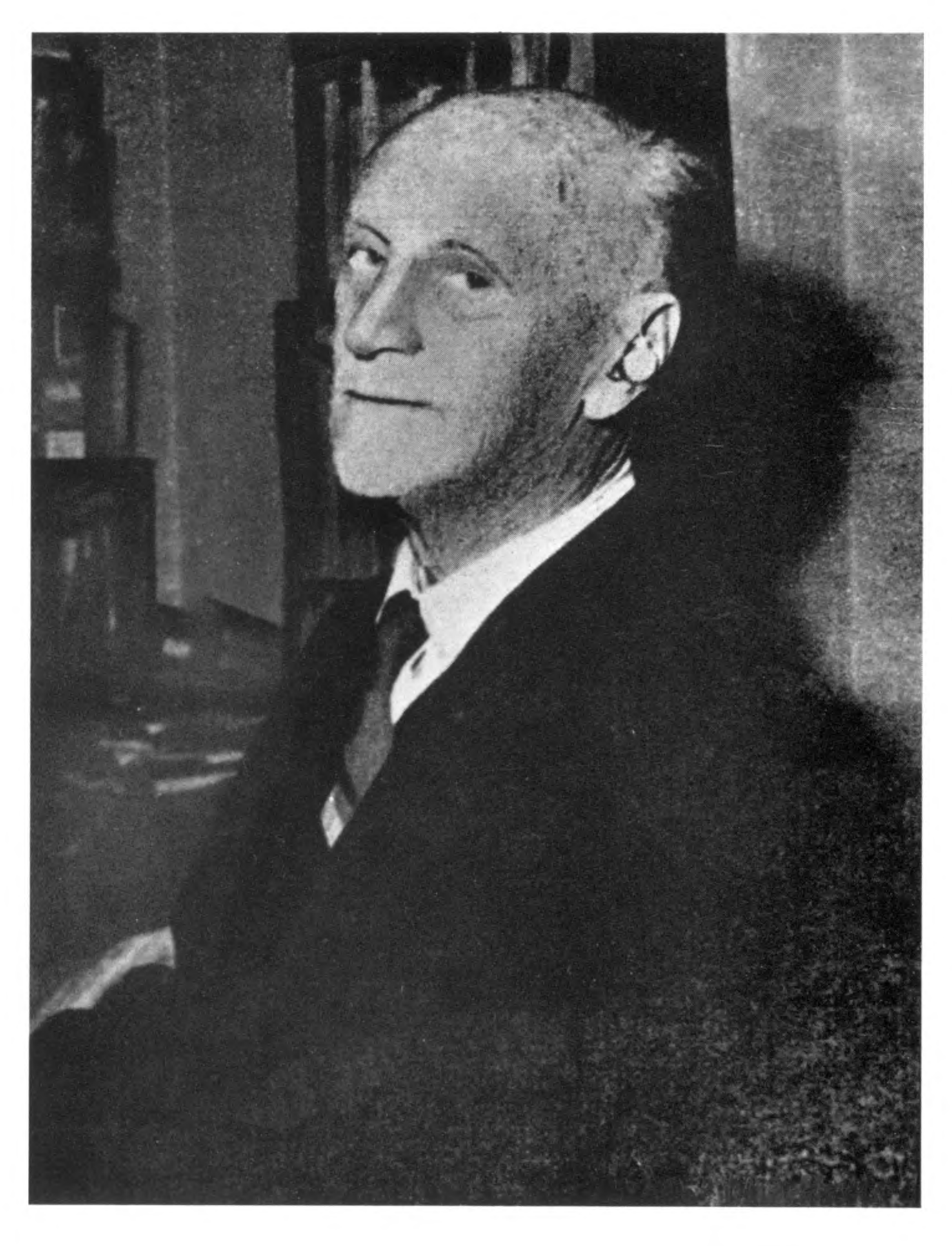
В той же пьесе, Студент, договаривает это моральное оправдание театрального обмана совсем уж по-христиански: «Все мы актеры у Господа Бога... Кто знает, может — на том свете нам в награду назначены лучшие роли, а пока... будем терпеть наше здешнее обличие, будем терпеть, помогая друг другу». И в тон ему главная героиня, танцовщица-босоножка, называет себя «актрисой милосердия». И ей отвечает героиня последней части трилогии — «Театр вечной войны» — Ю-Джен-Ли: «Заблуждение так сладко! А правда так страшна! Страшно жить без спасительного самообмана, без театрального преображения».

В конце Параклет, в обличии Монаха, обращается к своим актерам с призывом: «Высшая задача искусства — наполнить своим проявлением жизнь, подобно тому, как цветок наполняет своим ароматом воздух!.. Достичь искусства жизни! Думали ли Вы когда-нибудь об этом, вы, старые кормчие театральных кораблей?.. Любовь! Об этом учат сотни комедий ‚Дель Арте', сотни арлекинад».

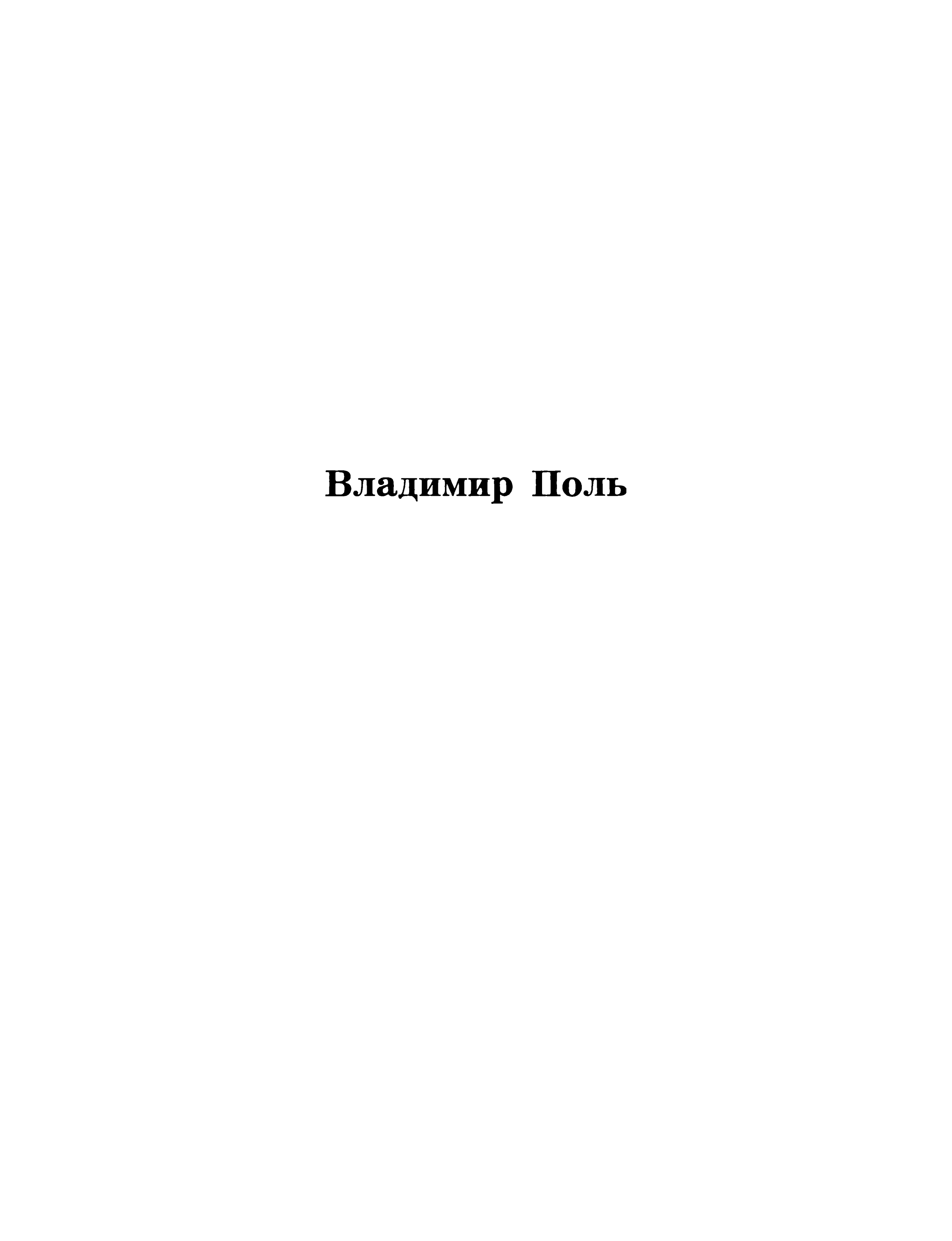
И в заключение, преобразившись в Арлекина, тот же Параклет восклицает: «Мы все здесь!.. считайте: Арлекин, Пьеро, Коломбина и доктор из Болоньи, — любимые персонажи веселой арлекинады!.. Мы воскресли, друзья мои!.. вновь воскресли! Но уже не для театра только, а для самой жизни, опресневшей без нашего перца, соли и сахара!.. Слава нам — вечным маскам солнечного Юга!.. Слава вам, господа, если вы унесете в сердце своем воспоминание о самом главном...»



А. М. ЯН-РУБАН. *Фотография, 1925 г.*



ВЛАДИМИР ПОЛЬ. *Фотография, 1960 г.*



Владимир Поль

Осенью 1909 года, — только что родился «Аполлон», — известный композитор Борис Яновский (писавший в журнале «Письма из Москвы») привез ко мне молодого пианиста и композитора, с фамилией не то немецкой, не то польской — Поль (Pohl), в качестве желательного сотрудника и, при случае, своего заместителя...

Роста высокого, костист, подтянут, глубоко сидящие серые глаза, благородно-горбатый нос, выпуклый лысеющий лоб, волосы пушистовьющиеся, белокурые, клином бородка. Обликом напоминал он фламандца XVI века; таких встречаешь на сангинах Рубенса... Оказалось, что он в Петербурге из Москвы, лишь на несколько дней по делу.

Мы сразу разговорились, и молодой «заместитель Яновского» удивил меня своими впечатлениями далеко не «вчерашнего» дня; он говорил о музыкантах, писателях, художниках, которых трудно было представить себе его современниками, таким он еще казался молодцом, так был порывисто-молод! Говорил увлекательно, перескакивая с предмета на предмет, с экспансивным остроумием и дилетантским многознайством, глотал слова и произносил по-хохлацки неударные «о», принимал выразительные мины и делал по всякому поводу «описательные» жесты...

О себе он сказал, что так же, как и я, начал образование с естественных наук, увлекся химией, ботаникой и медициной, будучи студентом Киевского университета, но одновременно проходил учобу в Киевской консерватории (у профессора Пухальского[1]) по роялю, и Евгения Рыбы, ученика Римского-Корсакова, по теории музыки) и пристрастился смолоду к рисованию, переходя из класса в класс в «Киевском художественном училище» (директором был Н. И. Мурашко).

Его отец, Иван Фридрихович Поль (умер, когда сыну исполнилось всего девять лет), был врачем по нервным болезням и человеком весь-

---

[1]) Знаменитый пианист, друг Антона Рубинштейна. Его ученики — Цезарь Кюи, Рахманинов, Зилотти, а сам он был из выдающихся учеников Листа.

ма просвещенным. Увлекался музыкой, любил играть на фисгармонии[2]). Мать, Александра Сергеевна (рожд, фон Пейч), москвичка, пианистка, была первой преподавательницей сына на рояле. Владимир Иванович родился в Париже, куда его отец, женившись, поехал защищать диссертацию, в Сорбонне. Затем семья вернулась в Москву, откуда однако, из-за серьезной простуды Ивана Фридриховича, пришлось двинуться в тепло, на юг, и был приобретен в Екатеринославле особняк с садом. Здесь через несколько лет И. Ф. скончался (от болезни легких). Прошло с год, и Александра Сергеевна, вдовой с малыми детьми (их было четверо — пагодки: старший Владимир, Ольга, Борис и Евгения), вторично вышла замуж (за Рудковского) и переселилась всей семьей в Киев.

Дети родились чрезвычайно одаренными музыкально. Учась в гимназиях, почти все сделались отличными пианистами и проходили курс в консерватории. Действительно — музыкальным гнездом было семейство Поль! Но когда переехавшая в свой московский дом (на Серебряном переулке) Александра Сергеевна умерла, гнездо распалось.

Еще студентом, при матери, Владимир Иванович женился на двадцатилетней, тоже высоко-одаренной пианистке, Марине Станиславовне Новицкой. Вместе с ним она училась у Пухальского, писала стихи и прозу (в 1902 году Цезарь Кюи посвятил молодой М. С. Поль свою «Оперу для детей» на сочиненное ею либретто. От нее Владимир Иванович имел сына Олега и дочь Тамару[3]). Но брак был непрочен...

Окончив естественный факультет и одновременно выдержав заодно в Киевской консерватории все испытания на звание «свободного художника» (В. И. блестяще сыграл у Пухальского «Вторую балладу» и три «Скерцо» Шопена), молодожен уехал сдавать государственный экзамен в Москву. Было это в 1903 году. Мать В. И. умерла от саркомы

---

[2]) По словам В. И., его отец считал одним из своих предков польского поэта Викентия Поль (Pol). Происходил он от давнишних выходцев из Германии (Pohl). Родился около Люблина в 1807 году, был ученым гаографом и профессором немецкого яз. в Виленском университете до 1830 г. Повстанец, друг Мицкевича, эмигрант, в течение нескольких лет, в Лейпциге и Дрездене. Его первый труд — военные стихи («Песни Януса») был издан в Париже (1833 г.); большой успех имели также «Песни родной земли» (1843). Умер в Кракове (1872 г.), где был в университете профессором географии (1839-1853 гг.). Издал ряд трудов по географии Польши.

Хочется отметить еще и то, что оба известных, немецких однофамильца (Pohl) первой половины XIX века, Карл-Фердинанд (род. в Дармштадте в 1819 г., умер в 1887) и Рихард (род. в Лейпциге в 1826 г., умер в 1896), были учеными музыкантами, композиторами и поэтами. Наиболее прославили первого (органиста в Вене) два первых тома биографии Гайдна, второго (музыкографа и немецкого поэта) — «Рихард Вагнер», «Франц Лист» и его „Lieder". См. „Encyklopedja Powszechna". Варшава, 1901 г. т. XI, стр. 595. С гравюрой на дереве.

[3]) Только совсем недавно узналось в эмиграции, что жена-пианистка В. И. умерла в СССР, скончался также сын его, даровитый богослов, сосланный в 1923 году в Соловки. Дочь Тамара жива, в России.

двумя годами раньше, а годом позже от переутомления сам он заболел легкими и по настоянию врачей перебрался в Крым, где познакомился с подругой дальнейшей своей жизни, Анной Михайловной Петрункевич, — она училась пению, проживая у своих друзей Всеволожских, в Ялте. К тому же времени относится его знакомство, а вскоре и дружба с Цезарем Кюи. Оценив даровитость Владимира Ивановича, Кюи выхлопотал ему место директора «Крымского отделения» Имп. Русского музыкального общества. Лечась и давая уроки, В. И. совершенствовался в игре на фортепиано, сочинял романсы. После двоекратного пребывания в Германии, в санатории Ламана, он поправился настолько, что мог уже думать о возвращении в Москву. А. М. Петрункевич уезжала тоже из Крыма в Германию совершенствоваться в пении к знаменитым Этельке Герстер и Лили Леман. По вторичном возвращении ее в Крым, дружба между нею и Владимиром Ивановичем приняла характер глубокой взаимной привязанности. В том же году они вдесте приехали в Москву и поселились в доме на Кудринской-Садовой.

Еще раньше привозил он в Москву и показал Кюи свои первые пять романсов на слова Тютчева, Шелли-Бальмонта, гр. А. Толстого. В них не было обычной «романсной» банальности, все — на уровне «большой» поэзии и написаны тем «оркестровым» письмом, каким отличаются и позднейшие его произведения. Романсы были изданы Юргенсоном, при содействии того же Кюи. Затем у Юргенсона вышли и другие серии романсов на поэзию, возносящую к высокому лирическому пафосу: на слова Тютчева («Последняя любовь»), Майкова, гр. А. Толстого («На нивы желтые»). В этот крымско-московский период, В. И. сочинил (как будто, под влиянием Бетховена) свою скрипичную сонату (C-dur) и трио, в котором виолончель заменена альтом (как у Листа и у Брамса). Сам композитор любил играть на альте в ансамблях. Сочинил он также ряд мелких произведений (этюды, вальсы) и струнный квинтет, составленный из тех индусских мотивов, которые напел Владимиру Ивановичу подлинно-индусский философ и проповедник Инаят-Хан, вызванный Таировым в Москву, где он открывал «Камерный театр» драмой Калидазы — «Сакунтала».

Я хорошо помню это открытие. Постановка Таировым драмы Калидазы — одна из тончайших удач театрального модернизма. Шла она в только намеченных декорациях с музыкой, можно сказать — на звуковом фоне (когда это нужно было для одухотворения декламации). Эту музыку на темы, навеянные Инаят-Ханом, сочинил Поль по заказу Таирова.

Совместная жизнь Владимира Ивановича и Анны Михайловны наладилась исключительно интересно. По вечерам «на огонек» друзья приходили постоянно. За чайным столом какие только не затевались беседы и споры! Завсегдатаями гостеприимной четы оказались Рачин-

ские, Поленов, гр. Сергей Львович Толстой. Поль бывал у Льва Николаевича и в «Ясной Поляне» и в Хамовниках; старик благоволил к нему и к Ян-Рубан. Установилось общение и со скульптором Меркуровым, и с живописцами Гэ, Александром Бенуа и театралами Вл. Немировичем, Станиславским, Суллержицким (женился на сестре В. И. — Ольге).

Сколько встреч с людьми различных общественных слоев, от рюриковичей в своих подмосковных до меломанов Замоскворечья, приглашавших его с женой «помузицировать», от писателей литературно-художественного кружка до меценатов-толстосумов, от модных знаменитостей до безвестных тружеников искусства. Судьба сталкивала В. И. с большими композиторами, с путешественниками из дальних стран, с кабинетными учеными, философами и сочиняющими экспромты балагурами. Его любознательность и любопытство были беспредельны, и потому заглядывал он и к спиритам, и в кумирни тайных обществ, и к плутоватым духовидцам, «втирателям очков», более или менее безобидным... Ему не было тридцати лет, когда сплелась вокруг него легенда многоопытного «мудреца», не напрасно побывавшего и в Индии (куда он никогда не ездил).

О своих встречах Владимир Иванович говорил наивно-воодушевленно, отмечая с юмором те занятные мелочи в словах и жестах, что рисуют вкус и безвкусие человека, его пристрастия и личные черточки куда лучше выраженных словеми мнений. Любовь к «разовору по-душе». В. И. сохранил на всю жизнь и так же запальчиво, с темпераментной выразительностью и юмором читал он свои публичные доклады, придавая любой теме блеск шутливого экспромта.

У меня в «Аполлоне», в эти годы нащупывания новых художественных путей, все больше внимания уделялось музыке. Музыкальным отделом стал заведывать критик-модернист Каратыгин (впоследствии к нему присоединился Евгений Браудо). Любимыми исполнителями Каратыгина были умная горбатенькая Зоя Лодий (сопрано)[4]) и Емцова (рояль). В «Аполлоне» устраивались изредка концерты «для избранных». Помещение редакции представляло для этого удобства: рядом с моим рабочим кабинетом в большой комнате, тоже на Мойку окнами, служившей для собраний и выставок (выставка Корнфельдовского «Сатирикона» с карикатуристами — Реми, Аверченко, А. Яко-

---

[4]) Вышла замуж впоследствии за Адрианова — публициста, с которым я познакомился, работая в газете «Страна» М. М. Ковалевского в год первой революции.

влевым, «Портреты русских женщин», «Французская графика» и др.), стоял мой полуконцертный Бехштейн[5]).

Устроить в «Аполлоне» концерт Поль мне не удалось, но слушал я не раз его игру на частных собраниях и благотворительных вечерах. Он играл с удивительным брио — Листа, Шопена, Шумана, Скрябина. И не меньше очаровывало пение Анны Михайловны Ян-Рубан (псевдоним). Оба они как-то сразу прекрасно дополнили друг друга, составили исключительно гармоничный ансамбль.

В атмосфере энциклопедической просвещенности, где музыка дружила с философией и красоты Италии с русским фольклором, где встречались постоянно — Лев Шестов, Евгений Трубецкой, С. Н. Булгаков, Вячеслав Иванов, Глиэр, Гречанинов, Метнер, выработал Поль свое мировоззрение пианиста и композитора, и расцвел удивительный дар ее, Ян-Рубан, камерной певицы. Многосторонняя культурность была традиционной в семье Петрункевич, одной из самых замечательных семей русского дворянства; к этому присоединялось и необыкновенное личное обаяние Анны Михайловны, молодой красавицы с породистым профилем и гордо поднятой головкой в пышных темных косах. Настоящим наслаждением было слушать их. Впрочем, тогда мне это удавалось редко. Выступали они больше у себя, в Москве, где я бывал только урывками. Но связь между В. И. и «Аполлоном» не прерывалась.

Он многое принимал в «модернизме» аполлоновцев, но далеко не всё. Музыкальный вкус Каратыгина считал В. И. не бесспорным, особенно когда дело касалось отступлений от «вечных» законов гармонии. Он не допускал революции ни в жизни, ни в музыке. Ведь столько открытых путей и для закономерных новшеств! Слишком много! Слишком много и того, что в музыке, сочиненной по классическому канону, еще недопонято, даже невежественно извращено, или, в лучшем случае, выражено не до конца. Достаточно широки и так рамки

[5]) Там же, в левом углу, был письменный стол, служивший Льву Александровичу Велихову (моему близкому другу еще по гимназии) для редактирования им в те годы двухнедельника «Городское Дело». По соседству, в малой комнате помещался еще один журнал — «Земское Дело», редактируемый Дмитрием Протопоповым, депутатом Третьей Думы. Таким образом, в том же помещении ютилось целых три самостоятельных повременных издания, их объединяла тесная личная дружба между мной и Велиховым и общие наши симпатии в одному из самых честных и патриотически настроенных интеллигентов-прогрессистов, каких я знал, — к Дмитрию Протопопову, Земгор и городское хозяйство прекрасно уживались с эстетикой и художественным новаторством. Велихов был ревностным читателем «Аполлона», а я поместил в его «Городском Деле» статью, наделавшую немало шума среди не слишком «передовых» его подписчиков. Статья была написана под влиянием Камиля Моклэра, призывавшего убрать с городских площадей и скверов, во имя городской эстетики, бронзовых и каменных «великих людей», в большинстве случаев представляющих мало общего с искусством и по замыслу — травиальных.

личного толкования нотных знаков. Зачем же,в поисках новых путей, нарушать законы, выработанные гениями? К чему уродовать формы, с которыми сроднились европейские столетия! Далеко не талантливо в музыке все, что ново, но то, что талантливо, всегда ново...

Впрочем, в те годы еще не совсем определился «аполлоновский» модернизм. Да и многое, что сначала казалось в этом модернизме «толпе непосвященной» одним декадентским кривлянием и вызывало озлобленную травлю, настолько уже «утряслось» в сознании образованного читателя, что было бы смешно преемникам «Мира искусства» ломиться в открытые двери. В музыкальных кругах давно сыграли свою роль петербургские «Вечера современной музыки» (одним из зачинателей был мой гимназический товарищ у Гуревича — Николай Васильевич Покровский)[6], эти вечера продолжал мир-искусник и крайний новатор Нурок. Возникли в 1907 году и вечера «Старинной музыки» при «Старинном театре» Н. Н. Евреинова, а зимой 1909-1910 гг. начались аполлоновские концерты (для приглашенных). Так, в помещении редакции начинавший свою умопомрачительную карьеру Игорь Стравинский играл отрывки из «Петрушки» и «Жар-птицы», и Прокофьев играл свои первые фортепианные сонаты, и С. А. Кусевицкий удивлял своей виртуозностью на контрабасе; пианисты часто играли Римского-Корсакова, Мусоргского, Дебюсси, Равеля, играл перед самой смертью и Скрябин (уже — в «Аполлоне» на Разъезжей) свои ранние композиции в духе Шопена, а также — отрывки из «Прометея»; его прославлял Кусевицкий (помню я и неудачный опыт в Дворянском собрании со сменой цветных освещений при исполнении скрябинской «Поэмы огня»). Как раз в те дни переводил эсхиловского «Прометея» Вячеслав Иванов, а Максимилиан Волошин любил читать свой замечательный перевод Клоделя: «Спор Аполлона с Марсием».

Несомненно, причастен был к этому музыкальному движению и Поль, но по свойственной ему скромности он оставался в тени, хотя писал музыку и по просьбе Художественного театра («Мнимый больной» в постановке А. Бенуа, с шутовскими интермедиями), и Камерного (упомянутая мной музыка «Сакунталы»), и для Студии художественного театра.

Пленительной чертой В. И. была скромность, нежелание садиться в первый ряд, и в то же время необыкновенная художническая принципиальность. Он не делал уступок компромиссу; стараясь не обидеть несогласного с ним, все же неуклонно и даже резко клеймил и карикатурил то, от чего его коробило. В. И. умел постоять за то или другое необщее мнение с запальчивой искренностью, словно защищал свои кровные интересы... Вульгарные люди принимали эту безбоязненную откровенность насмешливо: «Не сидит ли в этом непримиримом знато-

---

[6]) Он вскоре умер, совершенно ослепнув, и оставив после себя лишь несколько романсов и «детских песен».

ке гармонии и контрапункта — Сальери, всё разлагающий «музыкальной алгеброй»? Нет, В. И. лишь восставал на то, что оскорбляло его чувство красоты. Много позже он возненавидел так называемую «серьенную» музыку, порождение современной музыкальной анархии. «Стоит ли работать, — говорил он, — строить искусство-науку божественного благозвучия, в эпоху, когда расшатываются основы творческого наития и Красота (с большой буквы), завещанная нам Богом благодать, подменивается красотой (с малой буквы) в музыке по ту сторону «добра и зла»? Воистину надо отказаться от «Духа свята» во имя «духа тьмы», если хочешь поспеть за веком! Для подвижнической работы над самоусовершенствованием, над выработкой окончательного умения и времени больше не хватает, так всё спешит и так разрослись суетные потребности «цивилизованного» человечества». Бесконечные разговоры вели мы с Владимиром Ивановичем на эту «проклятую» тему: всё в нашем мире идет от плоти или от духа? Есть ли у сознающей себя личности, есть ли в порывах музыки к небу, некий надчеловеческий смысл? Говорит ли искусство, музыка — в первую очередь, о вышней гармонии?

Дожив до старости, В. И. пылко отдается, как и в юные годы, этой темной проблеме, и надо сказать — не сдается, не мирится с современным снижением человека, с эволюцией его в сторону автоматизма, ремесленности, бездушия. «Колокагатия», равновесие духа и плоти для восхождения в вечность, остается и теперь, по убеждению В. И., задачей нашей жизни, целью земного существования и целью творчества, потому что «бессмертие души» вовсе не значит непременный переход каждого смертного в «лучший мир». Нет, земная жизнь, это — путь к преображению; это — обретение аскезою «фаворского» тела, это — чудесный свет святости над жизнью и за смертью. Как из кокона образуется крылатый мотылек, так плоть преображается в нетленную бестелесность. . .

Несчетное количество книг по оккультизму прочел В. И. и серьезно продумал, борясь за свою смолоду раненую жизнь (врачи еще в 1909 году говорили мне на-ухо, что дышит он одним легким, а другому угрожает скоротечный туберкулез). Всю жизнь соблюдал он строжайшую гигиену — диэтическое питание, воздержание от спирта, табака и пр., — занимался гимнастикой, растирался щеткой, брал воздушные ванны, в любую погоду часами быстро ходил, словом — исполнял то, что предписывает индусская или японская иога, чтобы подчинить физиологию тела бессмертному духу. В этого рода «самовнушение» он безусловно верил. Повторял: «Человек должен добиться власти над всем обменом веществ, над каждым дыханием живой клетки». Так, смолоду боролся он за жизнь, за ее продление, постоянно открывая новую «иогу», и видел в этой дисциплине тела и духа обеспечение «какого угодно» долговечия. Тут сказалась и склонность В. И. ко всему

иррациональному, к художественной мистике, сказались и его занятия биологией, и мечтательный оккультизм, которому немало музыкантов предавалось в то время. Недаром был знаком он со Скрябиным, с философами Н. А. Лосским и П. Д. Успенским (будущим выучеником Гюрджиева-чернокнижника), — с Успенским, как раз тогда съездившим в Индию, чтобы проверить «чудесные» росказни Блавацкой.

Любопытство ко всему оккультному, вместе с новой, декадентской поэзией, увлекало не одного Скрябина, захотевшего к концу жизни «преобразить» всю свою музыку, обратив симфонию в радение, в «действо», состоящее из медленных ритмических движений слушателей, подготовленных заранее к этому ритуалу, на фоне оркестровых и хоровых ансамблей, где-то в особом театре-храме, на острове Индийского океана. . .

К счастью, от этого оккультного бреда оберегли В. И. его позитивная университетская основа и вера в божественную природу чистой музыки, в Баха, Бетховена, Моцарта, Шопена, Листа, Брамса, и также — в лирическое очарование русского музыкального фольклора, в церковное пение «на крюках», в сказочное великолепие Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина и в песенно-грустные разливы Чайковского. Свои мистические прозрения В. И. мечтал вложить в гармонически-совершенную оркестровую симфонию. Как пианист он воспитал себя в духе «оркестрового» исполнения и, чтобы свободно управлять оркестровой стихией и сочинять для нее, он сам перепробовал все инструменты оркестра — альт, виолончель, флейту, волторну (на альте играл отлично в ансамблях).

Это дало ему возможность писать сознательно, зная наперед звуковые возможности разных инструментов, и исполнять многие фортепианные произведения не так, как исполняли прежде.

С тем же искусством аккомпанировал он Ян-Рубан, — не только «подыгрывая» негромко, чтобы голос выделялся, как обычно делают аккомпаниаторы, а создавал дуэт: дуэт пения и «оркестрового» сопровождения, пусть иногда и заглушающего какую-нибудь ноту пения. Отсюда, отчасти, особое его отношение к пианистической технике. Он играл, не столько заботясь о чистоте каждой сыгранной ноты и о perlé правой рукой, сколько о полифонии общего звучания, переходящего в гармонические громы басов.

Его личные «реситали» имели успех, об этом говорили и статьи критиков многознающих и требовательных. Борис Яновский, автор десяти украинских опер, писал, что Поль играл с большим блеском «Мефисто-вальс» Листа — «второй» и «третий», мало известный вариант (кстати, напомню: особое влияние на русскую музыку имела знаменитая «Оратория» Листа, посвященная памяти Св. Елизаветы, маркграфини Вартбургской; о ней говорил Кюи — «Мы все, могучая кучка, из нее

вышли»). «Не слыхали мы еще, — писал Яновский, — такого одухотворенного исполнения»; ему вторил, помню, рецензент Энгель в «Русских ведомостях» и Сабанеев. Но как композитор заявлял он о себе нечасто, если не считать многих мелких произведений — impromptus, прелюдий, вальсов. Позже приобрела известность его замечательная музыкальная «Поэма для левой руки, написанная по примеру таких же произведений «для левой руки» Листа, Бетховена, Брамса. С обычной для него вдумчивостью отнесся к ней Рахманинов, музыкальный судия и многоопытный, и строгий. Создалась эта поэма, — что характерно для Владимира Ивановича, — в кратчайший срок, для того, чтобы выручить одну из его даровитых учениц, у которой перед выпускным экзаменом разболелась правая рука. Это — одна из ярких его удач и по мелодийному своему содержанию и по теоретической разработке. Состоит, как и фортепианная Баллада Шопена, из трех частей и финала, с постепенным наростанием звучности и гаснущей кодой последней части.

У В. И. есть и другая, почти уже оконченная «Поэма», я слушал отрывки из нее, — но композитор принадлежит к породе «кунктаторов»... Когда мы ее услышим? Упомянутый, написанный еще в молодости, струнный «квинтет» был сыгран только в 1947 году на концерте в парижской Ecole Normale.

Но больше всего мне запомнились его реситали-дуэты с Ниной Кошиц и Ян-Рубан. Я назвал когда-то в рецензии вечер Нины Кошиц (1927 г.) в зале Гаво «событием» парижской концертной жизни. Да, это было событие и вдвойне событие, так как певица исполнила действительно прекрасную камерную программу, а спетые ею в конце песни Владимира Поль явились и сами по себе музыкальным событием. Этот концерт был насыщен высокой красотой. Бетховен, Шопен, Лист... Их поют так редко. О богатстве этой вокальной классики не знают подчас даже испытанные любители. А между тем, именно в песнях, в камерной лирике для голоса — у этих великих — особенно ясно и чисто, без прикрас, звучит то, что хочется назвать вдохновением музыки: мелос, мелодия.

Бетховенские «Шотландские песни», с сопровождением трио, избранные мелодии Шопена («Вакханалия», «Колыбельная» и др) и Листа («Лорелей», „Amour, amour!"...) волнующе подтвердили эту правду, наперекор нынешней новейшей музыке... без мелодии.

Бетховен, по рассказам его биографов, любил страстно природу: леса, поля, цветы. Понятно, дóроги были ему народные темы и введены им почти во все его произведения. И как восхитительно убеждают в этой любви Бетховена к музыкальному фольклору Ирландские и Шотландские песни, гармонизованные с сопровождением скрипки и виолончели и написанные необыкновенно просто, без каких-либо поползновений на «ученую» разработку...

Так же мелодийно прост и Шопен в своих песнях. Он сочинил их немного, меньше двадцати, но каких! Правда, Шопен — весь песенный, в глубочайшем смысле этого понятия, но тут звучит как бы сама «эссенция» мелодий, не нуждающихся в хитром наряде сопровождения и тем самым напоминающих народную музыку.

Мы знаем: Лист делал транскрипции Шопеновских песен для рояля (наряду с песнями Шуберта). Возвращая их фортепианной стихии, он придавал им то, что сознательно отнял от них Шопен: декоративную осложненность. Однако, в своих собственных песнях и Лист стремился к простоте, и Лист, подобно Шопену, ограничивал виртуозную свою фантазию, пользуясь ею только, чтобы окутать мелодии тончайшей тканью гармоний и настроений. Немцы справедливо считают Листа прямым наследником «песенников» — Шумана и Шуберта, хотя свои мелодии он любил перелагать для фортепиано и тем вводил их в репертуар пианистов.

Следует поставить в заслугу Н. Кошиц уверенность, с которой она решилась на этом памятном реситале поместить в программу, после Бетховена, Шопена и Листа, имя мало кому известного русского композитора Владимира Поль. Он — мелодист Божией милостью. «Как по лесу лес шумит» (слова Островского из «Снегурочки»), «Пантелей-Целитель» (слова гр. Алексея Толстого), «Лада» (Клычков), «Духов День» (Ефременков), Пушкинское «Заклинание» и песня «Солнце землю целовало» — всё композиции чистейшего песенного лада, хотя и не лишенные местами украшающей роскоши сопровождения. В этом отношении они родные сестры песням Листа, но — русского стиля, по-народному русского. Да и написаны они старинными ладами, непривычными для западно-европейского уха, и уж никак не назовешь их «романсами», хотя и полны они той сказочной пантеистической романтики, что звучит в операх-сказках Римского-Корсакова. Русская заливистость и переливчатость, но проникнутые строгой, искушенной Западом мыслью, в этих песнях, которые можно отнести то к музыкальным картинам («Духов День»), то к мелодиям ариозного письма («Заклинание»), то к русским «бержереткам» («Как по лесу»).

Всего значительнее среди этих композиций, мне кажется, два музыкальных триптиха: «Пантелей» и «Заклинание» (с сложной разработкой аккомпанимента там, где это не мешает голосовой партии). А в «Пантелее» как хороши первая и последняя части, рисующие волшебство природы: идет Пантелей по русским просторам, благоухают цветы, наклоняются травы и трепетом солнечной земли пронизаны звуковые волны. Между ними средняя часть — как молитвенный вздох: «Пантелей, ты и нас пожалей!» В «Заклинании» тоже три части: троекратный зов к тени усопшей, разростающийся постепенно в драматический вопль финала: «Сюда, сюда!»...

Все это мелодийная музыка, обогащающая вокальную литературу.

Вечера Ян-Рубан были праздником для любящих музыку. Именно музыку, а не только пение... Здесь несовпадения, строго говоря, как будто и нет, но оно есть на самом деле — ведь отсюда все различие между обычным «эстрадным» исполнением романсов и камерным исполнением. Можно быть певицей с увлекательными голосовыми средствами, фразировкой, темпераментом, и однако не быть музыкальной в той степени, в какой это необходимо, чтобы покорить слушателя высшей милостью искусства — возносящим в «небо» совершенством.

Этой цели камерного пения Ян-Рубан достигала, как, пожалуй, ни одна из русских певиц (хотя и не обладая голосом первого качества по силе и тембру). Добавлю сейчас же: в особенности при участии В. И. Поль. В исполнении такого порядка пение неотделимо от сопровождения, голос человеческий и рояль — равноправные части целого. Исповедание этого равноправия, думается мне, и есть то, из чего следует исходить, чтобы понять необыкновенность вечеров Ян-Рубан и Поль. На ее концертах всегда слышался дуэт, и такой слитный, до тонких подробностей согласованный, что казался оркестровым ансамблем, где голос («инструмент души») только яркоцветная нить в общей звуковой ткани. Все рассчитано именно на это впечатление слитности, с преобладанием то одного, то другого элемента звучания. «Аккомпанимент» или перекликается с голосом, или становится основой, на которой выступает голосовой узор, или, когда этого требует музыка, почти заглушает голос, давая волю фортепианной стихии (разумеется, происходит это лишь там, где допускается музыкальной логикой, т. е. в конце фразы, когда слово произнесено, но голос еще длит звучную гласную).

Из этого понимания камерной выразительности, можно сказать, вытекает всё остальное. Ян-Рубан пела не «себя», она пела музыку, подчиняясь нотному тексту, замыслу композитора: никаких уступок голосовому или драматическому эффекту музыкально необоснованному, ни одной «вольности вдохновения»! Строжайший ритм, точность вступлений и финалов, отсутствие лирических подвываний и придыханий от «полноты чувств», необыкновенная, особенно для русской певицы, выдержка... И вместе с тем — не педантство, не холод, не формализм, а вдохновенный жар, глубокая лирическая настроенность. В этом и заключается тайна высокого искусства: свобода в подчинении, самоутверждение в самоограничении.

Конечно, для верности этим заповедям кроме таланта нужна и духовная культура, не говоря уж о музыкальном знании. Ян-Рубан пела, кажется, весь камерный репертуар на европейских языках и всегда выдерживала стиль произведения: и музыкальный, и чисто драматический, и национальный стиль.

В свое время я писал в рецензии: «Программа парижского концерта Ян-Рубан и Поль, 15 июня 1927 года в зале Плейель, состояла из песен Форé, Дебюсси, Шуберта, Чайковского и Поль (не считая множества других — на бис). Каждого композитора мы услышали в передаче тонко законченной. После переливчато-хрупкой «Тайны» и «Мандолины» Форé, диссонирующие модуляции Дебюсси («Флейта Пана» — во вкусе очень французского «конца века») вызывали виденье пастушечьей Эллады, и прозвучала другая его песня на слова Билитис — „La chevelure“, и всё смешал «Лунный Свет», непрерывная мелодия полутонов этого самого печального и смутного из композиторов Франции. Затем был Шуберт: «Мечта», «Рыбак», «Баркаролла», «Ручей», наконец — «Лесной Царь».

Немецкая музыка, может быть, наиболее сродни Ян-Рубан, недаром она ученица Этельки Герстер. Да и то сказать, разве немцы не остаются непревзойденными мастерами камерного стиля? И сейчас же хочется добавить: в русском исполнении это «возносящее» мастерство подчас еще выигрывает, приобретает ту задушевность, которой меньше в немецкой школе пения. В исполнении Ян-Рубан и В. И. Поль Шуберт звучал по-немецки строго и по-русски... многострунно. А главное — какое слияние музыки и слова в «симфонизме» такого исполнения!

В. И. не раз говорил мне о своем понимании любимых авторов романса: на гранях поэтического слова трепещут какие-то ультра-инфразвуки, музыка вдохновений, с сожалением оставляемых композитором-поэтом на пороге души. Античный кифаред, одновременно пиит, сочинитель и певец, сопровождавший пение стихов на лесбосской кифаре, передавал полнее и эту музыку «неизреченного». И если разделение искусств в наши дни сделало подражание Орфею невозможным, то всё же — разве камерное пение не восстанавливает до известной степени, нарушенный союз искусств? Композитор, певец и аккомпаниатор сливаются ради единства поэтического замысла.

Шуберт, неистощимый романтический песенник (несколько сот романсов за короткую жизнь), убеждает нас в этом; впервые в истории романса с Шубертом открылось магическое окно вдаль, куда уносится музыка и откуда возвращается к нам, горя искрами заклинающих слов, тех же «слов поэта», но коснувшихся тайной отчизны, из которой он их извлек.

Поль верен симфонизму и в своих собственных сочинениях, — «Лада», «Духов день», «Пантелей-целитель», «Заклинание» и др., о которых я упомянул уже, и еще песня — «Видение» (на слова Майкова). Что и говорить: исполнение этих романсов Анной Михайловной восхищало музыкальной завершенностью, она была так же проникновенна в этой русской песенной полифонии, как и в Шубертовской романтике или в «Сафической оде» Брамса, или в италианских старинных мело-

диях. Оставаясь собой неподражаемо во всяком репертуаре, она не пела «себя». Она пела музыку, музыку и слово, ставшее музыкой, изреченной правдой, подслушанной на устах Аполлона-кифареда.

Нас разъединила война, смута, революция. Но революция же вскоре и сблизила теснее. Уже в начале 1917 года Владимир Иванович с женой, и я с матерью, женой и сыном оказались в Крыму. Чета Поль поселилась в Гаспре (имении свойственницы Анны Михайловны, гр. С. П. Паниной), а я нанял дачу в Симеизе. Уже тогда, во дни «главноуговаривающего» Керенского, догадывался я, что «бегство» из Петербурга не на короткий срок, а потому захватил с собой большую часть своего «хозяйства» (кроме книг), передав несколько картин в «Русский музей», а секретарю редакции «Аполлона» М. Л. Лозинскому на его усмотрение — все аполлоновское имущество. В ответ на это «прощальное» распоряжение получил я в Симеизе письмо от М. К. Ушкова, с призывом бороться за продолжение «Аполлона» во что бы то ни стало. Это письмо лишний раз показало мне благородное мужество Михаила Константиновича и то, как поверил он в значение «Аполлона». Редко встречались на моем пути такие прямые, доброжелательные, скромные и чувству долга преданные соотечественники! Слов нет, они были, ими долго держалась Россия, но было их недостаточно. Вот почему и рухнуло всё...

Политические события следовали одно за другим с неукоснительностью долбящего бревна. Подтверждалось мое зловидение. Россия погружалась в кровь и грязь неудержимо. Возвращение из Крыма стало невозможным, просто «физически» невозможным. Надо было как-то вытерпеть, с надеждой при случае пробраться на Запад, где были у меня знакомства и друзья и литературные связи. Денежных запасов у нас не было. Обосновавшись в Симеизе, я немедля принялся за дело, хоть мало доходное и хлопотливое, но мне привычное, продолжавшее то, что я делал прежде: за устройство выставок, концертов, лекций, при помощи ютившихся в Крыму художников и артистов. Из устроенных мною вечеров особенно помнятся —реситаль Нины Кошиц, концерт с «Трио» Чайковского (пианистка княгиня Оболенская, ее муж — виолончелист), концерты пианистов — Григория Гуревича, П. Семенова, Поль и Ян-Рубан, также моей жены Марины Эрастовны (лирическое сопрано) с сопровождением Н. Я. Семеновой. Весь семнадцатый и начало восемнадцатого года были посвящены этим предприятиям, облегчавшим существование и мне, и многим художникам: в Крыму проживали тогда С. Судейкин, Николай Миллиоти, К. Коровин, чета Браиловских, скульптор Дерюжинский, несколько архитекторов, щеголявших премированными Академией художеств проектами. Из артистов и музыкантов вспоминаю скрипача Лившица с женой Надеждой Львовной (рожд. Ауэр), создателя балетных ансамблей Вермеля, из писателей — Владимира Александровича Амфитеатрова-Кадашева, даровитого публициста (верного сотрудника моего и

позже в газетной работе), Юлию Леонидовну Сазонову, совсем юного Набокова-Сирина, писавшего очень звучные стихи[7]), и академика Делабард (я хорошо знал его сына), эрудита во многих отношениях необыкновенного, знатока Крыма и его древностей (при моем участии были проданы в Константинополе для Британского музея составленные Делабардом колекции татарских вышивок, тканей и мелких украшений).

Осенью этого года на крымском побережьи, от Гурзуфа до Севастополя, собралась целая колония петербуржцев и москвичей в своих поместьях или дачах, построенных на сравнительно недавно приобретенных участках. Здесь жили, не слишком общаясь друг с другом, но все же забыв немного из-за общего «несчастья» о сословных перегородках, и аристократия, и представители купеческой и промышленной знати: семья Харитоненко в гостинице «Россия» (Ялта), Ханенко, Бруновы, Ушковы, французские подданные из московских богачей Гужон, княгиня Тенишева с княгиней Четвертинской, кн. Щербатовы, гр. Мордвиновы, гр. Елизавета Владимировна Шувалова[8]), кн. Гагарины, Раевские, и кн. Барятинские (на ялтинской «Вилле Роз» «Сербиляр»), хан Нахичеванский, во дворце крикливо-восточного вкуса по дороге в Ливадию (где проживала вдовствующая императрица), вел. кн. Александр Михайлович с Ксенией Александровной и Александра Петровна Ольденбургская (в Дюльбере), рядом — кн. Юсуповы и Долгорукая (Кореиз), гр. Воронцова (Алупка), Иван и Николай Сергеевичи Мальцевы и Сергей Иванович, женатый на кн. Барятинской, кн. Урусовы (Симеиз), Григорий Ушков (имение «Форос»)... Никогда, кажется, не кончить бы этого списка, если бы называть не тех только, кого я знал лично, с кем так или иначе был связан в Петербурге.

Впоследствии, покидая Крым для острова Мальты на предоставленных англичанами судах, многие просили меня, остававшегося в Крыму, озаботиться, по мере возможности, об охране того, что представляло в брошенном ими имуществе художественную цену.

Вскоре после «Октября» революционные безобразия начались и на подступах к Ялте; прежде всего — вооруженные наезды матросов из Севастополя, грабивших под предлогом «национализации» и творивших расправу с офицерами-белопогонниками. Но правительство, под председательством Саломона Крыма, еще держалось и даже задумывалось о грядущем автономном процветании края[9]). Я продолжал пи-

---

7) По заданию, ему сделанному В. И. Поль, он написал уж с несомненным мастерством поэму «Ангелы» (из двенадцати частей, каждая посвящена ангельскому «чину»).

8) При ее содействии была устроена мной в Ялте, с благотворительной целью выставка русских передовых художников.

9) Мой сослуживец по Гос. канцелярии Борис Анимподистович Калачев, исполнявший обязанности министра Народного просвещения, поручил мне за ме-

сать усердно в газетах, издававшихся Осваюм (фельетоны в «Ялтинском голосе»). Удалось съездить в Одессу, накануне ее оставления союзниками, и в Ростов на Дону, который готовился к походу на Москву; там я встретился с Еленой Михайловной Метнер, снабдившей меня средствами для различных заказов крымским художникам (она затевала большое художественно-промышленное дело).

Однако жизнь в Ялте и окрестностях становилась все труднее, для многих — и опаснее. Революционный шквал приближался. Я отвёз семью подальше в горы, за Байдары, в глухое село Скеле, куда большевики еще не проникали. Мою жену с сыном приютил местный помещик-агроном Кулаков, седеющий типичный «неунывающий россиянин»[10]). В Скеле было необыкновенно тихо и удивительно красиво (этот уголок Байдарской долины описан мной тогда же в стихотворении «Скеле»). Сам я не жил у Кулаковых в усадьбе, а нанял у многодетной вдовы-гречанки хату-мазанку, окруженную фруктовым садом и пасекой, но занимал ее с перерывами: моя мать оставалась в Симеизе, я ходил навещать ее пешком из Скеле в Симеиз, спускаясь на Севастопольское шоссе горной тропой, точнее — руслом «Чортова потока» — Шайтан-Мердвен.

Здесь посетили нас Поль и Ян-Рубан, с которыми я видался часто в Гаспре. Мы провели вместе несколько дней у Кулаковых и все свободные минуты отдавали музыке. Я уже знал хорошо в то время, какой художественный ансамбль представляет Ян-Рубан и, за роялем, Владимир Иванович, еще раз убедился я в этом, устраивая им обоим выступления на черноморском берегу.

Музыкален был чрезвычайно сам хозяин Симеиза — генерал в отставке Иван Сергеевич Мальцев. После смерти жены жил он одиноко, обозревал в телескоп небо, и на альте играл с сопровождением дочери своего управляющего делами, Семенова (тоже генерала в отставке), Настасии Яковлевны, певицы, ученицы Ирецкой, очень тонкой музыкантши. Ее брат Петр был пианистом, окончившим консерваторию, изрядным виртуозом. Чету Поль я не раз привозил к И. С. Мальцеву, выяснив заранее с генералом-меломаном, какую хотелось бы ему услышать вокальную программу.

Окруженная пряно-пахнувшим садом вилла Мальцева находилась у моря и возвышалась на скалах над дачной местностью, как замок феодальных времен. Весь воздух в этом уединенном обиталище, казалось, был пропитан соленым запахом волн и зовами неумолчного моря. Рядом с двухсветным залом, где стоял концертный Стейнвей, находилась комната с музыкальными инструментами разных времен,

---

сяц приблизительно до падения Джанкоя и Перекопа, создать в Крыму южную Академию художеств, в качестве ее непременного секретаря, и успел в последнюю минуту передать мне довольно крупную сумму денег «на первое время».

[10]) В дальнейшем, настрадавшись всячески, он погиб в ссылке.

иногда очень замысловатыми. Поль рассматривал их с увлечением, он-то знал, как обращаться с каждым из них, и это напоминание об истории музыки волновало его, многознающего кифареда...

Здесь, под едва уловимый морской шелест исполняла чета Ян-Рубан-Поль свой репертуар романсов на нескольких языках, отдельными пачками, начиная с любимых ими немецких и польских романтиков (Шуман, Шуберт, Лист, Шопен, Брамс) и не менее любимых италианских предшественников их (Амати, Перголезе, Вивальди и др.), и переходя затем к репертуару французских, по преимуществу, композиторов XVIII и XIX веков (Рамо, Люлли, Бизе, Сен-Санс) и дальше — назад, в поющее средневековье. Затем шли французские модернисты (Дебюсси, Равель, Форé) и наконец — весь наш русский избранный репертуар — романсы Варламова, Глинки, Даргомыжского, Чайковского, А. Рубинштейна, Балакирева, Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского, Глазунова, Сергея Танеева, Цезаря Кюи, Черепнина, даже Гнесина и неузнанного «гения» Ребикова[11]).

Через Байдары весной 1918 года пришли в Крым немцы и сразу замирили край, без единого выстрела. Вскоре ялтинская жизнь опять забила ключом, до того дня, когда последовало отступление немцев и снова стали заявлять о себе красные. В этот раз англичане предоставили свой флот для увоза желающих на остров Мальту. Побережье опустело. Большевики стали вводить свои порядки. Я не уехал, заняв комнаты хозяина гостиницы «Джалиты» Ровинского, по его просьбе. Эти комнаты сделались первым очагом «охраны помятников искусства и старины», по примеру Петербургского общества. Инициатором был Н. Дм. Миллиоти, назвавший себя «эмиссаром от искусства», по назначение самого Ленина. Вокруг образовалась групa художников и артистов для защиты Крыма от грабительского произвола. С реквизициями (золота, серебра, драгоценных камней, платья, обуви и т. д.) можно было жить, ловчась и пряча в землю и в каменных стенах самое ценное, но пугала возможность произвола и анархии: у красных отсутствовали культурные кадры, хоть и был озабочен «культурным строительством» новый президент Крымской республики в Симферополе, родной брат самого Ленина.

Дело было организовано образцово. С одобрения революционного начальства, в лице каких-то очень затрапезных пролетариев (между которыми красовались и матрос-кокаинист и другой комиссар, клоун по профессии, но была и очень самоотверженно преданная девушка, к тому же удивительно красивая, настоящая партийная ге-

---

[11]) Ему, автору оперы «Елка», жившему тогда стариком в Ялте, в мизантропической бедности, а всё же устроил «реситаль». Но Ребиков не соглашался играть так, чтобы слушатели его видели. Пришлось посадить старика за ширму. Он играл только свои композиции, надо сказать — очень слабые. Играл совсем плохо.

роиня), группа художников, архитекторов, писателей взялась охранять памятники искусства, библиотеки и научные приборы (прежде всего от разграбления оставшимися служащими). Для этого были организованы «народные хранилища» картин и предметов искусства в нескольких больших зданиях и также — несколько книжных складов (самый большой — в мордвиновском доме на верхнем шоссе). В число оберегателей записалось много лиц (с городским головой, прокурором и др. «старорежимными» должностными лицами во главе), так или иначе озабоченных своей безопасностью... Я взял на себя обязанности секретаря этого «общества охраны» и поселился на даче Барятинских в «Сербиляре», поместив семью во флигеле алупкинского дворца. На мою долю выпала главная организационная работа на месте; с советским начальством в Симферополе я никогда не общался.

После нескольких месяцев нашей «музейной работы», благодаря которой всё более или менее художественное было сохранено в целости, и когда советская шайка ушла и пришли снова деникинские добровольцы, все «национализованные» художественные ценности были возвращены собственникам по запротоколенным описям. Крымская жизнь, хоть и осиротелая, вновь оживилась. Мне от имени города была выражена благодарность за сохранение всего, что представляло из оставленного имущества хоть какую-нибудь художественную ценность.

Но не верил я в возможность уцелеть Крыму от окончательного завоевания красными и я воспользовался первым случаем, чтобы отплыть на каком-то испанском суденышке в Константинополь, где стал зарабатывать турецкие фунты, в качестве экспера по искусству: на русские картины в особенности оказалось в Константинополе не мало иностранных охотников. Прошло два месяца, я мог уже выписать и мать и жену с сыновьями в Константинополь, откуда вскоре уехал в Прагу по приглашению моих чешских друзей (одно время был я в Петербурге секретарем «Общества славянской взаимности» и познакомился с Пашичем и Массариком). Отъезд мой в Чехословакию совпал, после назначения генерала Врангеля главнокомандующим русской армией, с его признанием союзниками... Через три месяца совершился трагический исход русской армии из Крыма, вместе с толпой беженцев, заполнивших Константинополь.

С этой волной беженцев, однако, Поль и Ян-Рубан Крыма не покинули. Они остались в Гаспре. Им пришлось пережить весь ужас этого самого жестокого из большевицких нашествий, когда поголовно умерщвлены были в госпиталях брошенные на произвол судьбы белые раненые. Трагедия занятия Крыма венгерским коммунистом Бела-Куном всем известна. Страшнее всего, может быть, сказал о ней Максимилиан Волошин, спасаясь в своем Коктебеле:

Всем нам стоять на последней черте,
Всем нам валяться на вшивой подстилке,

Всем быть распластанным с пулей в затылке
И со штыком в животе.

Самое удивительное то, что продолжая жить в Гаспре, В. И. Поль и Ян-Рубан не подверглись преследованию, большевики использовали их для «народных» зрелищ и для развлечения музыкой красных раненых, размещенных по дворцам и больницам черноморского побережья. Одновременно многие из si-devant, не успевшие или не захотевшие бежать, были убиты бесчеловечным образом также и в самом Симеизе: и восьмидесятилетняя старушка, милая княгиня Барятинская, и Мальцевы, старшие и младшие. Вместе убиты были мои друзья симеизцы: Мальцевы Иван Сергеевич и сын его, Сергей Иванович, с женой Барятинской, и Семенова и её отец, генерал; всем по очереди — пуля в затылок. Бела-Кун не тронул только малолетних сына и дочь Сергея Ивановича Мальцева, которых увезли в глубь России. Лишь со временем удалось их выписать за границу через английское посольство. Я встретился с ними десятью годами позже в Париже у моего старинного знакомого князя В. В. Барятинского (когда-то начинал я писать в газете, которую он выпускал вместе с Арабажиным — «Северный курьер»).

Опять настал перерыв в наших отношениях с В. И. Поль и Ян-Рубан. Только через восемь лет встретились мы снова, уже в Париже Клемансо, в редакции газеты «Возрождение», куда вовлек меня другой мой приятель А. В. Давыдов (я помещал фельетоны в одной из крымских газет, которыми он распоряжался).

В Париже и В. И. и А. М. продолжали свою трудовую деятельность. Они выступали и вместе, и отдельно на концертах и принимали участие в общественной жизни, которая протекала в этот первый эмигрантский период напряженно и маятно. Вскоре по приезде В. И. организовал вместе с групой музыкантов и любителей музыки «Русское музыкальное общество», которое и приютило «Русскую консерваторию в Париже»[12]). «Почетным директором» ее был избран Рахманинов, а когда его не стало — В. И. Поль, сохраняющий это звание и по сю пору. До 1953 года он вел в консерватории свои классы композиции и фортепиано.

---

[12]) В первое правление Р.М.О-ва вошли: Н. А. Коновалов (б. мин. торговли «Врем. Прав.» и ученик Рахманинова), Е. Л. Рубинштейн (юриск. по русским делам в «Лиге Наций»), Н. А. Черепнин, Ф. А. Гартман, П. Я. Штример (композитор-педагог) и В. И. Поль. Первым председателем Общества был избран И. А. Коновалов, затем — принцесса Елена Альтенбургская и, наконец, В. С. Нарышкина (рожд. Лисаневич). Первым директором Консерватории был приглашен кн. Сергей Михайлович Волконский. За ним избирались поочередно — Н. И. Черепнин, И. А. Ковалев, А. К. Теребинский (композитор) и В. И. Поль.

Общественная его деятельность расширилась еще вступлением в «Беляевский попечительный совет», т. е. Совет, ведающий всем нотным издательским делом М. П. Беляева в России и за границей[13]).

В течение этих лет В. И. несколько раз играл свои композиции в Париже и Лондоне, писал статьи и заметки в зарубежных журналах и газетах, выступал с докладами, устраивал музыкальную часть ежегодных заседаний «Дней русской культуры», сочинил (кроме упомянутых уже «Квинтета» и ре-мажорной поэмы «для левой руки») три небольших балета на темы Бетховенских вариаций, по заказу Opéra Comique, продолжал писать романсы, — семь (на слова Пушкина, Городецкого, Ахматовой и др.) выпущены издательством Sénart. Сочинил он также пять романсов (еще не изданных) на мои слова из сборника «Somnium breve».

А годы шли и всё больше давала знать о себе «болезнь композиторов» — глухота. Это не мешало сочинять музыку, но мешало преподавать. Слабело и зрение, и очередные простуды утомляли, хотя от них В. И., на удивление врачам, излечивался «сам» своими средствами умудренного «иога». Труднее становилось и состарившейся Анне Михайловне заниматься с ученицами, и она, на восьмидесятом году, начала слабеть. «Музыкальное общество» принуждено было принять их отставку, избрав В. И., по примеру покойного Рахманинова, «Почетным директором» Русской консерватории в Париже.

Затем Париж торжественно отпраздновал пятидесятилетие его музыкальной деятельности. В. И. был засыпан поздравлениями. Десятки эмигрантских организаций прислали свои пожелания. Был поднесен, как полагается, и адрес с подписями русских и иностранных почитателей. Анна Михайловна присутствовала на этом юбилее и могла, по справедливости, многое, на что указывалось в речах и телеграммах юбиляру, принять и как свою заслугу. Несмотря на преклонные лета, она не бросала до последней крайности педагогической деятельности, посещала свою частную «студию пения» и выступала сама изредка со своим камерным репертуаром (в эти годы аккомпанировали ей Лабинский и Муравьев).

Помню чуть ли не последнее ее выступление на благотворительном вечере в большом зале Русской консерватории в Париже. Профессорами и кое-кем из учеников был разыгран сочиненный ad hoc «скеч» в костюмах начала века, с пением и танцами. На эстраде изображалась гостиная сороковых годов, и расположилась в ней семья — отец, и дети и внуки — вокруг «бабушки» (Анны Михайловны). Актер, загри-

---

[13]) Совету, по завещанию М. П. Беляева, надлежало состоять, когда он умрет, из трех композиторов, им самим назначенных, причем каждый из них указывал себе заранее заместителя на случай своей смерти. В первом составе были Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов, А. К. Лядов; в настоящее время «Попечительный совет» составляют: В. И. Поль (председатель), А. Н. Черепнин и Л. Н. Муравьев.

мированный князем П. А. Вяземским, читал свое знаменитое стихотворение «Самовар», остальные гости, кто на рояле играл, кто декламировал. Сама бабушка спела песенку Варламова — «Вдоль по улице метелица метет», и несколько старинных ариеток, между ними — поразительно исполявшуюся ею: „Le roi a fait battre tambour", французскую песню XV века, с повторой: „Rataplan-plan-plan"...

Ян-Рубан скончалась в 1955 году, после тяжелой нервной болезни. Всё чаще стал я встречать Владимира Ивановича. Постоянно видимся мы и теперь... Мне приятно закончить эту книгу воспоминанием о нашей долгой дружбе. Несмотря на глухоту в свои 86 лет, В. И. все так же молодо увлекается всем на свете и борется за жизнь, хоть и готов, как он говорит, «уйти из космоса». Его вера в чудотворную иогу значительно, как мне кажется, умерилась, но музыка, раскрывая перед ним врата небес, учит по прежнему предчувствовать в смерти то, чего он искал всю жизнь.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

В заключение — несколько слов, чтобы уяснить мнение мое о ценности (или долговечии) тех культурных побед, совокупность которых мы зовем «Серебряным веком».

Повторю то, что я сказал в предисловии: перечитав эти страницы, я убедился, что согласует мои «портреты» не только авторская, моя оценка созданного современниками моими. Нечто общее соединяет их друг с другом и весьма характерное для российской литературы и искусства: искание высшей правды, религиозный подход как к личным переживаниям, так и ко всей судьбе человека на земле.

Сейчас мы живем в эпоху крайне неустойчивого мировоззрения и мироощущения: основные начала культуры подтачиваются сменяющимися поколениями. Ни в области социальных теорий, ни в религиозной, ни даже в чисто-нравственной области нет единодушия и единомыслия. Лишь одного, всему нашему времени общего, нельзя как будто не признать: потребности в духовном осмыслении бытия, в новом приятии тайны жизни и тайны смерти. С мукой умственного томления людей мыслящих не сравнится никакая вещественная нужда, никакое имущественное неравенство, никакая социальная несправедливость и никакое «ракетное» завоевание космических пространств.

Будучи в достаточной степени далеким от Церкви, русское образованное общество последних имперских десятилетий искало потустороннего оправдания жизни. Социальный переворот большевистской революции явился только внешней оболочкой того, что давно жило в нашей радикальной интеллигенции и в подсознании народной толщи. Достаточно было ряда внешних толчков, чтобы развалилась имперская храмина. Но вот, после революции, она восстанавливается под знаком большевизма, опять-таки не как плод рас-

судочного материализма, а силой религиозно-морального порыва, хоть и затуманенного режимом насильственного безбожия.

Мне кажется, что в настоящее время, когда весь мир духовно шатается, у западного человека проявился особый интерес к русской культуре — потому, что его смущает необоримая «русская мистика» . . . Кто-то сказал: «Революционной Россией правит мертвый император — Ленин. Убить его может только настоящий Бог». Власть придержащие в России это знают и оттого пойдут на какие угодно политические и экономические уступки, но не могут свернуть с пути «материалистического» (хоть это понятие и мало что значит теперь) человекобожества.

Вот почему хозяева Советского Союза, не смея преследовать открыто верности христианским или другим религиозным обрядам, предписывают называть Бога с малой буквы. Этого цинизма не искупить никакой социальной «контр-революцией» в будущей России; вину её, всех нас, попустивших «хулу на Духа», никакие политические перевороты не искупят . . .

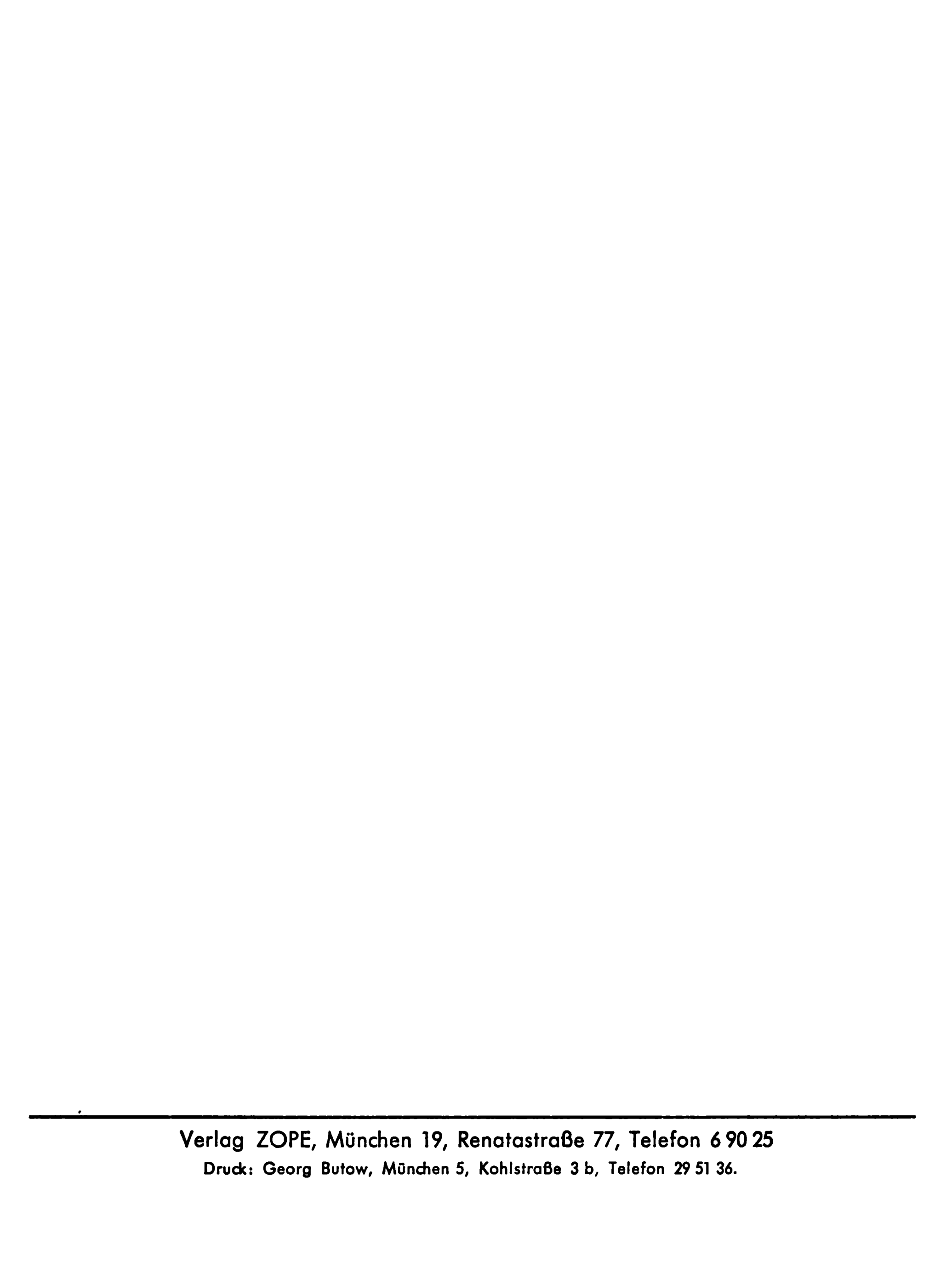
Человек ни при каких обстоятельствах не может удовольствоваться внешним благополучием, даже если бы оно и было достижимо . . . Грядущее от нас скрыто, но исходя из всего исторического прошлого, мы вправе думать, что новая культура России будет строиться на основе нездешних истин. Иначе, отвергшись от Божества, от порыва к трансцендентной сущности бытия, всякое культурное развитие может только повернуть человека к животному, к жалкому жестокому антропоиду, из которого он произошел после неисчислимых тысячелетий непрерывной борьбы за существование и многих веков медленного духовного роста.

Автор.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

ОГЛАВЛЕНИЕ

Стр.



Verlag ZOPE, München 19, Renatastraße 77, Telefon 6 90 25
Druck: Georg Butow, München 5, Kohlstraße 3 b, Telefon 29 51 36.